22 BASES DE LA HISTORIA URUGUAYA

NUESTRO PAIS REFLEJADO EN SU LITERATURA

Graciela Franco y María Gloria Salbarrey



DIRECCION GENERAL: MILTON SCHINCA

EDICIONES "las bases" N$345

LAS AUTORAS

Graciela Franco y María Gloria Salbarrey son profesoras de Literatura egresadas del Instituto de Profesores "Artigas" (IPA) y ejercen la docencia en centros de enseñanza secundaria de la Capital.

Dirección: **Milton Schinca**
Realización Gráfica: **Alvaro Osuna**
Coordinación: **Alejandro Schinca**
Ediciones: **"las bases"**
Sarandí 356. Esc.11. Tel: 95 68 46
Queda hecho el depósito que marca la ley

En la elaboración del Plan de esta colección colaboraron los profesores
Andrea Daverio, Roger Geymonat, Cristina Martínez, Rodolfo Porrini, Cecilia Revello, Alejandro Sánchez, Alexis Schol, Carlos Alcoba.

POR QUE UNICAMENTE EL ARTE LITERARIO

Cuando se confeccionó el plan completo de esta Colección, se previó un fascículo —que fue anunciado desde un principio— destinado a mostrar la evolución cultural y artística del país en todas sus facetas: literatura, artes plásticas, música, etc. Pero luego mediaron razones circunstanciales (dificultad para coordinar en plazos adecuados la tarea de los encargados de elaborar cada una de esas áreas) que a la postre hicieron imposible preparar en toda su vastedad temática el fascículo programado. De tal suerte nos vimos obligados a restringir el campo y presentar la única área que en la práctica se hizo viable: la historia literaria del país. Nadie más que nosotros podrá lamentar esta parcialización que deja fuera territorios enteros del arte uruguayo tan fundamentales como la música, las artes plásticas, el canto popular, el movimiento artesanal, etc. Pero pensamos que de todos modos era capital ofrecer cuando menos el panorama de nuestras artes literarias, que con su riqueza de corrientes y de nombres tanto nos ilustra acerca de lo que fue (y es) el país.

Puede afirmarse que el seguimiento de la literatura uruguaya que aquí presentamos, si bien expuesto reseñadamente sólo en sus líneas maestras, va a proporcionarnos la vivencia articulada de lo que fue el desarrollo estético del país todo a lo largo de ese extenso y azaroso trayecto que arranca de la Colonia y llega hasta el golpe militar del 73 (tope último que nos fijamos en esta Colección). Bien sabemos que toda literatura no sólo traduce en su peculiar código las vibraciones sensibles de lo que está sucediendo contemporáneamente en la realidad social que la sustenta, sino que a veces parece negarla u omitirla: así ocurre con los escapismos o evasiones que esa misma realidad provoca en el escritor, elusión o escamoteo de la realidad inmediata que tanto nos dice también, aunque por ausencia, acerca de los constreñimientos y asfixias que el medio proyecta sobre quienes viven en él.

Pensemos, por vía de ejemplo, en nuestro Novecientos, donde buena parte de sus creadores parece plasmar su obra de espaldas a la realidad uruguaya en cuanto evitan mostrarla y hasta nombrarla; y sin embargo esa misma omisión nos está poniendo en la pista de cómo obraría sobre ellos ese medio social cuando era capaz de generar lo que en el fondo no era sino rebeldía, descontento o voluntad —tan elocuente— de desarraigo en quienes buscaban expresarse estéticamente. De este modo, tanto a través de lo que nos muestra como de lo que elude presentar de nosotros mismos y de nuestra existencia, la literatura uruguaya contribuye a componer y enriquecer el rostro de un país al que hemos venido viendo en fascículos anteriores desde vertientes tan distintas, y que en éste se nos aparece como el espejo vívido de una idiosincrasia y una médula nacionales que en nuestros escritores encontraron formulación y estilo.

TEMARIO

- PRIMERA PARTE. LAS LETRAS COLONIALES, UN OPACO REFLEJO DE LA LITERATURA HISPANICA.
  1.El ambiente de nuestra Colonia.
  2.Los sacerdotes ilustrados.
  3.Los primeros pasos hacia una literatura nuestra.
- SEGUNDA PARTE. LA POESIA GAUCHESCA, LITERATURA DE LA PATRIADA.
  .El marco ambiental y social.
  .Las formas poéticas utilizadas.
  .Los comienzos de la literatura guachesca (1810-1835).
  .La madurez del género gauchesco (1835-1875).
  .El circo criollo.
  .Las últimas voces gauchescas (1875-1910).
- TERCERA PARTE. EL ROMANTICISMO Y SU REINADO DE DECADAS ENTRE NOSOTROS.
  .La primera generación romántica.
  .La segunda generación romántica.
- CUARTA PARTE. EL ROMANTICISMO Y EL REALISMO.
  I.La generación del Ateneo.
  II.Juan Zorrilla de San Martín.
  III.Eduardo Acevedo Díaz.
- QUINTA PARTE. EL NOVECIENTOS.
  .El marco ambiental y cultural.
  .Figuras del Novecientos:
  Javier de Viana.
  Carlos Reyles.
  José Enrique Rodó.
  Julio Herrera y Reissig.
  María Eugenia Vaz Ferreira.
  Delmira Agustini.
  Florencio Sánchez.
  Horacio Quiroga.
- SEXTA PARTE. LAS DECADAS DEL 20 y DEL 30.
- SEPTIMA PARTE. LA GENERACION DEL 45 O GENERACION CRITICA.
  I.Primera promoción (1938-1955).
  II.Segunda promoción (1955-1969).
- OCTAVA PARTE. DESDE LA DECADA DEL 60 HASTA EL GOLPE MILITAR.
  La generación de 1969.

PRIMERA PARTE

LAS LETRAS COLONIALES, UN OPACO REFLEJO DE LA LITERATURA HISPANICA

1. EL AMBIENTE DE NUESTRA COLONIA

La simpática aldea

Imaginemos la vida cotidiana y el ambiente cultural del Montevideo colonial, fundado recién a fines del siglo XVIII. La propia tardanza de la colonización en nuestras tierras habla del valor que se le asignaba a sus riquezas y de las expectativas que despertaba. No vinieron aquí ni aristócratas, ni aventureros, ni intelectuales de gran talla, puesto que ya se habían disipado las ilusiones de grandes riquezas; ni militares consagrados porque, aunque aguerridas, las tribus aborígenes no presentaban ejércitos numerosos y bien organizados. Llegaron tardíamente funcionarios, militares, comerciantes, con el fin de establecerse y resguardar las fronteras coloniales del avance portugués. Poco a poco las condiciones naturales del país —pasturas, aguadas, puerto— fueron revelando las posibilidades económicas de la región, que se vieron limitadas primero, y favorecidas después, por las decisiones de la metrópoli.

Así y todo Montevideo se fue afianzando como una aldea simpática (y hasta encantadora, según el testimonio de algunos viajeros), a pesar de la austeridad de sus costumbres. No hubo riquezas excesivas, ni ceremonias cortesanas, ni salones señoriales, ni ruinas indígenas que hablaran de pasados esplendores y que ataran la colonia a los pobladores aborígenes.

De aquí puede deducirse la característica fundamental de la formación cultural de la colonia: nace desarrai**gada del suelo que la cobija, no siente la sombra del pasado indígena y se formula como eso, una colonia, remedo opaco de la opulencia europea.**

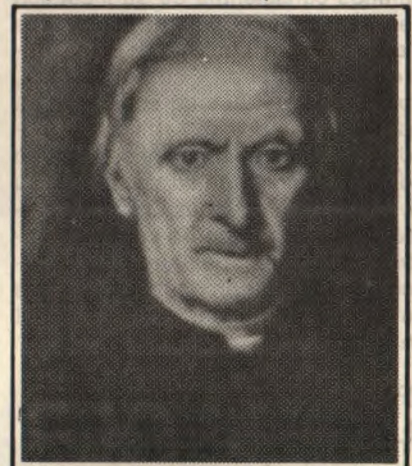
La imitación mediocre y la creación original

En los albores de nuestra nacionalidad, la dependencia cultural es obviamente la característica fundamental. La escasa poesía de ocasión y la retórica de ceremonias imitan con poco brillo el neoclasicismo europeo, vistiendo apenas las circunstancias cotidianas. Pocos entretenimientos se ofrecían a los escasos pobladores de nuestra Colonia: celebraciones religiosas, civiles, familiares. La poesía popular también venía importada: villancicos, romances, etc. La única creación original que produjo la Colonia, nació paradójicamente entre los negros esclavos. Las tradiciones africanas, confrontadas con las formas cristiano-occidentales, y fundamentalmente las contradicciones sociales existentes entre esclavos y conquistadores, dieron lugar al candombe, una de nuestras formas musicales nacionales. En aquella época los negros, vestidos con ropas de sus "amitos", elegían rey y reina por un día en el que, al son de tambores y canciones, salían en procesión hacia la Catedral y el Cabildo, donde saludaban a las autoridades españolas. Señores y señoras montevideanos concurrían luego al Paseo del Recinto a presenciar el baile de los negros que se desarrollaba allí.

No puede hablarse, con relación a este espectáculo, de literatura propiamente dicha, pero sí de algo muy parecido al teatro, en especial por la función social, religiosa y mágica que adquirían estas prácticas.

2. LOS SACERDOTES ILUSTRADOS.

Si hablamos de la mediocridad de la Colonia, de la austeridad y la monotonía de sus días, no por ello debe pensarse que la vida era entonces tan aburrida ni indolente. Sin duda, existían más privaciones que hoy —aún para los más acaudalados—; también menos noticias y diversiones. Pero había algo que tal vez debía salvar de tanta chatura: el afán de construir, la mirada virginal sobre una realidad nueva, una voluntad creadora y organizadora. Es cierto que existía un empeño terco en meter toda esa realidad en los moldes europeos,; pero la realidad también es terca y se va colando, como de contrabando, dejándose ver a través de los ropajes ajenos con los que se la quiera ceñir. Poco a poco los crio-



Manuel Pérez Castellanos: literato sería mucho decir; pero al menos fue un documentador amable de algunas cosas de este suelo.

llos fueron enfrentándose a fenómenos nuevos, y por este camino de apropiación de nuestro paisaje, por ejemplo, se fue gestando lentamente un cierto sentimento nacional.

La educación religiosa y el ambiente colonial

El problema de la educación quizás sea útil para tomarle el pulso al asunto. La educación estaba en manos de jesuitas y franciscanos; el convento de S.Bernardino era el centro de la vida cultural. Uno puede preguntarse para qué querrían una cátedra de Teología, nada menos. La formación religiosa oficiaba como compendio organizador de toda la experiencia humana, no sólo como resumen del dogma. En esa época —fines del siglo XVIII— y en el marco de ese currículum universitario medioeval, los sacerdotes recibían una instrucción amplia, podría decirse enciclopédica, que les permitía desenvolverse en la vida mundana. No sólo eran ociosamente cultos, sino que podían desempeñar tareas de científicos y técnicos y , en rigor, dedicaban más tiempo a éstas actividades que a las obligaciones religiosas. Las ideas del mercantilismo liberal guiaban sus observaciones y sus planes. Estos sacerdotes ilustrados eran más bien hombres públicos lúcidos y activos, aunque a veces sus proyectos se quedaron en sueños. Como hombres públicos, como estudiosos, como observadores, escribían. Constituyen nuestra primera generación literaria, aunque no fueron escritores profesionales. En el curso de sus otras actividades se metieron en la literatura y, cuanto menos conscientes de su incursión en este campo, mejores fueron sus logros. Tanto Larrañaga, como Pérez Castellanos, como Lamas, puestos a literatos no superaron un producto ampuloso, artificial y mediocre. En cambio, cuando quisieron dejar testimonio de su hacer o de su entorno, la prosa, despojada en parte de ripios y lugares comunes, introdujo temas, paisajes, observaciones locales; preocupaciones que anunciaban tímidamente un perfil nacional.

Pérez Castellanos, Larrañaga, Lamas

La memoria sobre el estado general de la colonia, carta que **José M. Pérez Castellanos** (1743-1815) dirigió en 1787 a su profesor de latín, Benito Riva, es consi-



derada el primer texto de nuestra literatura, aunque se le asigna más valor documental que literario.
Ya en el siglo XIX nuestro sacerdote hortelano dejó en las **Observaciones sobre agricultura**, noticia sobre su vida retirada junto al Miguelete, entonces en las afueras de la ciudad.

Mucho más política y también de mayor envergadura cultural, la vida de **Dámaso Larrañaga** transcurre entre 1771 y 1848, y sigue las alternativas de la colonia, luego de la forja y declive del proceso artiguista hasta la ocupación de estas tierras por los portugueses. Delegado artiguista en las Instrucciones de 1813, aportuguesado al fin de sus días, pasa a la historia como nuestro primer científico, como certero cronista de época —**Diario de historia natural, Diario de Montevideo a Paysandú, Diario de chácara**. Menos seductoras son las obras retóricas de Larrañaga: su discurso de la Biblioteca y sus fábulas en verso. Estas obras, junto con las diversas iniciativas de fomento cultural, lo perfilan como uno de los intelectuales más influyentes de la época.
Más coherente ideológicamente, patriota en los diferentes períodos históricos en que Larrañaga y otros fluctuaron, Fray Benito Lamas tuvo relevancia como educador y pensador. Recopiló las obras póstumas de Larrañaga.

3. LOS PRIMEROS PASOS HACIA UNA LITERATURA NUESTRA.

El reinado de la razón

Durante el siglo XVIII, la burguesía europea, en busca de su lugar político, cuestiona no sólo la monarquía sino que pone en tela de juicio toda la visión del mundo establecida. La razón humana ilumina la realidad, imponiendo la mesura y el equilibrio, que en el arte deben manifestarse imitando las reglas con que el neoclasicismo interpreta la antigüedad.
A las colonias españolas de esta banda, la razón llega por terceros —los españoles—, pero tiene bandera francesa e inglesa. Irónicamente, las primeras manifestaciones de emoción colectiva que se dan en estas tierras se alzan contra esas banderas, en adhesión a España, pero también como experiencia de la propia dignidad. Las celebraciones literarias del patriotismo rioplatense vienen, al decir de Rama, calzando "coturno clásico" y sobrenadan entre lo que Zum Felde llama la "cachivachería mitológica", el abuso del hipérbaton, la hipérbole y otros subterfugios retóricos que almidonan y ahuecan el verso y la lengua.

Primer teatro, primeros poemas

A tres lustros de creada la Casa de Comedias (1793), se estrenó en ella la que puede considerarse la primera obra de una literatura nuestra: "La lealtad más açendrada y Buenos Aires vengada," en al que el sacerdote Juan F. Martínez celebra la resistencia a las invasiones inglesas. Coincidente con F. Rojas, Zum Felde la clasifica como "auto patriótico", cuya concepción teatral débil e ingenua, se ve poco favorecida por los recursos alegóricos y retóricos del momento.
Otros patriotas se expresaron luego a través de la poesía: Francisco Araúcho (1794-1863), que fuera secretario de Artigas, y su hermano Manuel (1803-1842), que publicó en 1835 **Un paso en el Pindo**, colección de canciones, odas, elegías, poesías escénicas, letrillas, sátiras, epigramas, dedicados al presidente Manuel Oribe.
Los salones montevideanos tabién tuvieron su "Safo", según título otorgado por Acuña y citado por Zum Felde: se trataba de Petrona Rosende (1787-1863), versificadora y regenta de un colegio de señoritas.

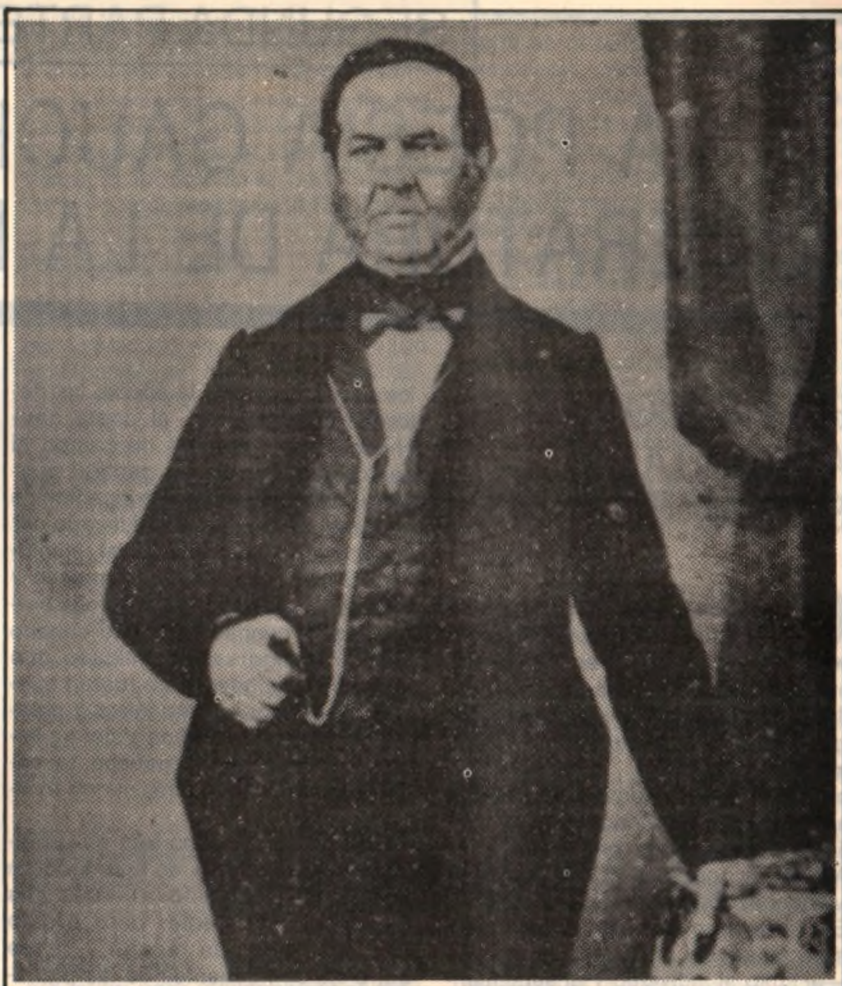
Francisco Acuña de Figueroa

En 1835, Luciano Lira edita **El Parnaso Oriental**, antología de la producción poética que vale como "resumen y testamento literario de la época" (Zum Felde). Entre sus páginas, ocupa un lugar destacado Francisco Acuña de Figueroa (1791-1862), conocido como poeta de la

patria, aunque fue el único que nunca participó en ningún movimiento patriótico. Monárquico, oficialista de todo gobierno triunfante, no sintió lo nacional aunque lo cante en nuestro himno. Versificador fácil, poeta de ocasión y de salón, escribió de todo, sobre todo y en demasía. Su obra tiene dos vertientes: una seria, convencional y ampulosa —que él mismo define como "poesías generalmente mediocres y muchas veces triviales y frívolas"—; y otra en la que radica su originalidad, donde domina la sátira, cercana a lo popular y, según el gusto de la época, lindante con lo chabacano.

Merecen citarse las **Toraldas** y el poema burlesco **La Malambrunada**, batalla entre jóvenes y viejas montevideanas, ejércitos en los que se ve la representación de románticos y clásicos. El estilo del poema parodia satíricamente las dos modalidades retóricas, impulsadas por estas dos escuelas. A pesar de su formación y status de académico, Acuña de Figueroa supo usar la pluma romántica y, en cierto modo, se aventuró a saldar la contienda entre clásicos y románticos, apostando por el triunfo de los jóvenes en el momento en que aquella contienda se anunciaba en nuestro medio.

También pertenece a este período Bernardo P. Berro, eminente hombre público, cuyas obras poéticas han sido valoradas por nuestro crítico más prestigioso como la única producción neoclásica uruguaya con rasgos de madurez y sobriedad.



Francisco Acuña de Figueroa: poeta neoclásico, autor de nuestro himno, oficialista de todos los oficialismos; su mejor veta fue la satírica.



LA POESIA GAUCHESCA, LITERATURA DE LA PATRIADA

EL MARCO AMBIENTAL Y SOCIAL

Con el ingreso del gaucho a la poesía, no sólo se incorporan a nuestras letras un personaje, un paisaje y giros provenientes del habla regional, y en fin, el color local, sino que se constituye la **primera creación rioplatense original**, de tal envergadura que enseñorea todo el siglo XIX, y aún tiene estribaciones en el siglo XX. Así lo reconoce el crítico español, Menéndez Pelayo.

Es cierto que los elementos antes mencionados y otros más esenciales —el culto al individuo y al sentimiento, la reivindicación de lo popular en lo estético y en lo social, la voluntad costumbrista, la subjetivación del paisaje— corresponden al credo romántico. Sin embargo, en esta poesía tales elementos no aparecen en forma programática y premeditada; muy por el contrario, responden a hondas necesidades sociales y políticas.

Surge el escritor gauchesco

A partir de que el movimiento artiguista organiza a criollos, indios, negros, así como a los mestizos que los sintetizan —los gauchos—, se hace necesario encontrar una forma de hablarles y de estimular su combatividad. Dice Lauro Ayestarán que durante la primera etapa del género —si es que podemos llamarlo así—, el mismo responde a una funcionalidad social, a "una fulminante necesidad de expresión", y no a una preocupación retórica.

El emisor de estos versos tiene sus antecedentes en el criollo que, entre faena y faena, repite y recrea espontáneamente las coplas tradicionales españolas, de tal modo que, según los españolistas de la época, las deforma. No obstante, el poeta gauchesco no es hombre de campo ni cantor ingenuo; es en general pueblero, culto, casi siempre académico por formación y ejercicio. Llevado por la necesidad literaria y social, el intelectual ciudadano se finge gaucho y adopta su modalidad y sus costumbres, que muchas veces no conoce bien. Por algo se ha criticado que nuestros gauchescos no fueran avezados en faenas campestres y pelajes e, incluso, J. Medina Vidal ha llegado a afirmar que el gaucho, tal como lo pinta la literatura, nunca existió.

El escritor gauchesco aún no profesional —puesto que es ante todo un luchador— transmite a veces sus canciones oralmente, pero pronto imprime hojas que reparte y vende entre los combatientes de las patriadas, las montoneras, los sitios de Montevideo, así como en las mismas ciudades.



El gaucho guitarrero: por aquí empezó una auténtica expresión nuestra, que encontrará una primera culminación en Bartolomé Hidalgo.

La aparición de un público

Junto con el autor, se ha ido creando un público amplio. Ya no más poesía de élite; podría hablarse de un público policlasista: lo escucha el gauchaje desposeído (designado en términos generales) y también lo lee la gente culta. Igual que el Quijote, la gauchesca engendra un público ávido, generoso en entusiasmo y aplauso.

También este escritor inventa un código lingüístico y literario. Reivindica formas populares provenientes del habla, pero las fija y codifica de tal modo que el "habla gauchesca", con su organización de arcaísmos, neologismos, indigenismos, se puede decir que nunca se habló. Constituye un lenguaje literario; un código con tal eficacia expresiva, que se revierte e influye sobre la verdadera habla cotidiana y popular.

Las formas poéticas utilizadas

El verso gauchesco se basa fundamentalmente en el octosílabo español y sobre el esquema del romance crea formas como el cielito, la trova, los diálogos, las cartas gauchas, la media caña, la payada. Estas formas no tienen que ver sólo con la estructura estrófica, sino también con la pragmática misma. El cielito y la media caña se cantan y bailan; en los diálogos predomina el "tú" dramático o intimista, y en la payada, el duelo o desafío de la improvisación, que comporta todo un ritual. Asimismo, la ficción compromete en diferente grado y jerarquía elementos narrativos, líricos —a veces actualizados, a veces con tono de elegía—, dramáticos, que tienen mayor o menor predominio según el autor y el momento histórico.

Los comienzos de la literatura gauchesca (1810-1835)

La literatura de este período tiene sus antecedentes en poesías anónimas y en la obra de Maciel y de Rivarola. Pero quienes tuvieron el honor de fijar las convenciones lingüísticas y literarias con las que se pudo elaborar mensajes estéticos eficaces, fueron los patriotas artiguistas J. M. Araúcho y Bartolomé Hidalgo.
Araúcho, del cual ya hablamos como poeta neoclásico, escribió **Carta de un gaucho** y **Traje y lucero.**

Hidalgo, fundador de la poesía gauchesca

Bartolomé Hidalgo (1788-1822) es considerado el verdadero fundador de la poesía gauchesca. Pueblero, letrado, revolucionario durante los enfrentamientos militares y los gobiernos criollos, se exilió en 1818 por no soportar más el dominio brasileño. De su juventud quedan himnos, marchas y cuatro unipersonales (piezas de teatro para una sola voz, que relata la acción representada en un segundo plano), como **Sentimiento de un patriota.**
El mismo impulso lo llevó a componer **Cielitos**, en los que la voluntad de independencia y libertad se expresa con gracia y autenticidad. La obra de Hidalgo trasluce la evolución política. En las primeras composiciones exalta la bravura de los gauchos y la felicidad de una especie de "edad de oro". La amargura ante la invasión portuguesa y luego la brasileña va ganando terreno poco a poco. El desencanto y la protesta ante la venalidad de los políticos predominan en los **Diálogos**, escritos fundamentalmente a partir de 1818.

La madurez del género gauchesco (1835-1875)

Real de Azúa considera este período como una unidad; en cambio Ayestarán y Rama distinguen dos etapas separadas por la Guerra Grande. Para los tres críticos, a partir del segundo tercio del siglo XIX, la poesía gauchesca cuenta ya con la madurez y el dominio de sus recursos estéticos y lingüísticos. Incluso se ha llegado a señalar que si bien se crean entonces obras de la talla de Martín Fierro, se ha perdido en parte la frescura —a veces torpe— de Hidalgo.



Ascasubi y Lussich

Hilario Ascasubi (1807-1875) nació y se educó en Argentina; se exilió en Montevideo, huyendo de las cárceles de Rosas.
Su verso fue un protagonista de la Guerra Grande y de todos los temas del momento, ya que lo usó conscientemente como arma política, cargada de eficacia comunicativa y estética. Ascasubi utilizó con acierto las **cartas gauchas** y la **media caña**, poemas para ser cantados y danzados. Angel Rama distingue en **Paulino Lucero** la veta popular; mientras que en **Santos Vega** percibe una voluntad más intelectualizada de acercar lo gauchesco a lo culto.

Las obras de **D. A. Lussich** (**Los tres gauchos orientales**, 1872 y **El matrero Luciano Santos**, 1873), J. Figueroa (**El gaucho oriental**, 1872), y J. Hernández (**Martín Fierro**, 1872), claramente argentino pero inevitablemente dentro de la literatura gauchesca, se publican en el momento de implantación del liberalismo en el Río de la Plata, que con el alambrado de los campos tiene como consecuencia la desaparición del gaucho como tipo social. La gran literatura gauchesca, que es como dice Rama "la literatura de los vencidos", tiene como función no sólo entretener y reformar, no sólo retratar al gaucho y denunciar las injusticias sociales, sino rescatar una realidad en vías de desaparición, según la interpretación de Real de Azúa. De este lado del Plata no ha quedado obra equiparable al Martín Fierro, sino testimonios de una gran fecundidad poética que no desperdició ningún canal de difusión: la hoja impresa, el canto, la memoria.

EL CIRCO CRIOLLO

Acorralado por los alambrados, el gaucho se vuelve paisano y el paisano mismo emigra a los arrabales ciudadanos. La poesía gauchesca canta con tono elegíaco una época heroica que ya no es, y con esto cierra un ciclo poético e histórico.
El gaucho, sin embargo, sigue siendo un símbolo: ahora el matrero se convierte en el personaje romántico por excelencia, marginado y altivo, en conflicto solitario con la sociedad. Los folletines románticos aparecen en la prensa rioplatense. En 1872 Gutiérrez publica **Juan Moreira** y en 1886 Podestá le da forma de pantomima circense. La carpa montevideana estaba instalada en Yaguarón y San José, según dice Rama, quien apunta además que, perdida la vivencia real e inmediata del pasado heroico, se recurre al ilusionismo teatral, sublimando así el desarraigo de una masa numerosa que no encuentra ubicación social.

LAS ULTIMAS VOCES GAUCHESCAS (1875-1910)

Según la cronología de Real de Azúa, se ubican en este período los líricos que buscan "lo tradicional por la voz perdida" y comprende a los payadores como Juan de Nava y el argentino Gabino Ezeiza, junto con los poetas tradicionales Elías Regules (1861-1929), Alonso y Trelles (El Viejo Pancho: 1857-1924). La poesía producida en este período contó también con popularidad, a pesar de que, pasada la moda, se ponen de relieve excesivos convencionalismos y ademanes retóricos, que delatan su origen romántico y suenan altisonantes y artificiosos en boca del gaucho o el paisano. Entre tanta hojarasca, según el decir de Zum Felde, se destaca El Viejo Pancho, que publicó en 1916 **Paja brava.**
En 1892, Elías Regules estrenó dos piezas dramáticas en Buenos Aires y en 1894 el circo de Podestá puso en escena en Paysandú **Los gauchitos**, del mismo autor. Dice Rama: "Bajo la lona circense han de nacer las sociedades folklóricas y recreativas del tipo **La Criolla** y en 1896 la meritoria revista **El Fogón**. El ciclo se ha cerrado y la institucionalización del recuerdo del "gaucho" marca su total extinción. Para él los **Versitos criollos** de Regules y **Paja Brava** de Alonso y Trelles (El Viejo Pancho) pertenecen ya a otro ciclo. También Real señala en este autor el mojón que separa la poesía gauchesca del nativismo, del que hablaremos más adelante.

TERCERA PARTE

EL ROMANTICISMO Y SU REINADO DE DECADAS ENTRE NOSOTROS

La nueva corriente llega al Plata

En el Uruguay, el Romanticismo provino del que trajo a la vecina orilla del Plata, Esteban Echevarría, cuando volvió de Francia. Es la línea del Romanticismo hispano-francés; un romanticismo moralizante, donde la figura de la mujer amada se une a la de la madre, la hermana, el amigo que el poeta exalta.

Como en todas sus manifestaciones, el Uruguay resultó cauteloso en su asunción de los modelos románticos. Este rasgo de carácter del país es reafirmado por Real de Azúa, que señala la ausencia en nuestro medio de las posturas místicas y extravagantes de los poetas alemanes, o la asunción declarada de compromisos políticos de los franceses e ingleses. Aquí se llegó, sí, a la expresión de los sentimientos individuales, a la exaltación de la naturaleza, a la búsqueda del color local, de lo pintoresco.

Esto último se relacionó con la búsqueda de lo americano; con el intento de lograr una literatura nacional. Ya lo proclama Andrés Bello para toda Hispanoamérica,. y los románticos uruguayos se lo van a proponer también. Pero su color local, su pintura de lo nacional, van a tener el sello de lo hecho para la exportación. No penetran en lo auténticamente americano y, en parte, esto proviene de su rechazo por la sociedad en que viven, a la que desean cambiar hasta sus raíces.

La pretendida independencia intelectual

En 1838, el uruguayo Andrés Lamas y el argentino Miguel Cané publican en Montevideo "El Iniciador", periódico que será el portavoz del dogma romántico. Allí hablaban de la existencia de dos cadenas, una material y otra invisible, que nos habían ligado a España. La primera había desaparecido; la otra permanecía. Era necesario romper toda atadura; lograr "la independencia inteligente de la nación". Este mismo era el dogma de la "Asociación de Mayo" argentina (1837).

A pesar de eso, no lograron la ansiada liberación, sino que de una tutela, pasaron a otra; de depender de España, pasaron a hacerlo de Francia. Zum Felde dice bien que... "tanto Echeverría como Magariños, sólo lograron vestir con las plumas del indio y con el chiripá del gaucho a los héroes sentimentales de Chateaubriand y Lamartine".

El americanismo romántico funcionó, en definitiva, como una forma de enmascarar esa misma realidad americana.



Montevideo o "La Nueva Troya"

Montevideo se había convertido en la capital intelectual del Río de la Plata. Se habían producido dos oleadas inmigratorias: la primera (1829-1830) había sido de intelectuales académicos; la segunda (1838-1840), de los románticos integrantes de la argentina Asociación de Mayo (Cané, Echeverría, Mármol, Alberdi, Mitre).

Con la presencia de estos emigrados, la causa de la lucha contra Rosas se convirtió en "la causa" romántica. La guerra asume caracteres que exceden lo nacional. Montevideo, sitiada, se convierte en el símbolo de la oposición al régimen de la Santa Federación. La poesía se convierte en un arma de combate contra el tirano. Un ejemplo de ello es la novela "Amalia", de José Mármol. Durante la secesión de la Guerra Grande, los dos bandos contrarios, colorado y blanco, elaborarán sus particulares concepciones patrióticas. Luego de vencido y exiliado Rivera, y con él las huestes criollas, el Montevideo sitiado era gobernado por el patriciado doctoral con el apoyo de los unitarios argentinos exiliados, en una ciudad predominantemente europea, con gran actividad mercantil y casi sin territorio propio. Dicen Reyes Abadie y Vázquez Romero que "el patriciado, deslumbrados sus hombres cultos... por el espíritu de la Modernidad, a impulsos del Romanticismo, rechazó lo nativo, criollo, americano —de sabor español— como antiguo, como contrario al progreso". En el campo sitiador, en cambio, renació el amor al terruño, la tradición y las costumbres heredadas de España, se reafirmó la fe católica de sus mayores y se erigió a Oribe en la encarnación de la Nación agredida por el europeo interventor y amenazada por las ideas "foráneas" de sus enemigos.

Esta postura se manifiesta tanto en la vertiente neoclásica como en la poesía gauchesca.

La primera generación romántica

Nuestros mayores críticos coinciden en que el período que abarca el imperio romántico en nuestras letras es de más de sesenta años; fundamentalmente en la poesía, ya que otros géneros o formas literarias, en especial la novela y el cuento, evolucionaron más rápidamente hacia el realismo.

La primera generación romántica, que comienza a manifestarse hacia el 38, está integrada por Andrés Lamas, Melchor Pacheco y Obes, Adolfo Berro, Pedro Bermúdez y Juan Carlos Gómez.

* **Andrés Lamas** (1817-1891) tiene en apuntes -nunca llegó a publicarlos- un estudio de la realidad histórico-sociológica llamada Génesis de la Revolución hispánica". Es un importante difusor de ideas y periodista. Funda la "Revista del Río de la Plata", dedicada a la historia, la literatura y las ciencias sociales.

Esta revista es editada en Buenos Aires, donde Lamas se exilió después de la paz de 1851, como consecuencia de su cuestionada actuación política en esa ocasión.

***Adolfo Berro** (1819-1841). Discípulo de Echeverría, es considerado por Zum Felde como "la más pura encarnación de aquella alma romántica que amanecía aún antes del sangriento bautismo de la Defensa." Publicó dos intentos de romance americano: "Liropeya" y "Población de Montevideo", aunque sus personajes no perdieron el carácter de émulos del romanticismo europeo.

***Juan Carlos Gómez** (1820-1884) es el tipo representativo y simbólico del Romanticismo, más que por la obra, por su vida, llena de vicisitudes, signada siempre por un idealismo dogmático, sin apego a la realidad. Fue Gómez el representante de un lirismo doliente, que hizo de la poesía uruguaya, según Zum Felde, "un mar de lágrimas".

Escribió un "Canto a la Libertad", enfático y trivial. "Figueredo", romance de tema patriótico, está en la línea de la literatura que trata de rescatar lo americano, lo nacional, sin llegar a lograrlo.

La segunda generación romántica

La segunda generación romántica, que podemos ubicar hacia 1851, fue menos brillante; no tanto en las obras, donde ni unos ni otros se destacaron, sino en las personalidades. La integraron Francisco de Acha (1823-97), Ramón de Santiago (1833-1906), autor del conocido poema "La loca del Bequeló", Heraclio Fajardo (1833-1868) y Eduardo Gordon (1836-1881).

También participa de esta generación Alejandro Magariños Cervantes (1825-1893), quien fue un tenaz escritor, autor de abundantísima obra, publicada en gran parte en Europa, donde vivió largos años.

Vale indicar que "Celiar", poema narrativo que subtitula "leyenda americana", de valores inexistentes y argumento intrincado, podría ser un por momentos caricaturesco antecedente del "Tabaré" de Zorrilla.

Le cabe a Magariños el mérito de ser el autor de la primera novela escrita por un uruguayo; se trata de "La Estrella del Sud, memorias de un buen hombre", publicado en 1849 en Málaga. En 1850, también en España, publica "Caramurú", la cual sería la primera novela nacional, considerando ahora no sólo al autor, sino también al tema.

Sin embargo, tanto ésta como "Celiar", son obras falsas, librescas, y aún ridículas, especialmente por sus intrigas y por la pintura de sus personajes.



Un nuevo estilo, una nueva vestimenta, un nuevo entendimiento del amor y de la vida: el Romanticismo desembarcó en Montevideo en 1838.

Un romanticismo de espaldas a lo nacional

Aparte de la incapacidad literaria de Magariños y de sus colegas, que asumen muchas veces la tarea literaria no por vocación sino como forma de educar, como actitud de índole socio-política, Rama ve en esa imposibilidad de expresar el mundo americano un rechazo por lo que debían considerar "rezagos de barbarie y oscurantismo". Ellos no habían participado en las luchas por la independencia; habían nacido en un mundo liberal e individualista, y el mundo de las montoneras les resultaba pintoresco, pero terrible.

Los jóvenes románticos veían como fuente de progreso, la incorporación de los extranjeros y la asimilación de la intervención extranjera en la explotación de las riquezas naturales.

De la misma forma funcionará la literatura, más comprometida en la búsqueda de lo pintoresco que guste al extranjero, que en el ahondamiento en las raíces de lo nacional.



CUARTA PARTE

EL ROMANTICISMO Y EL REALISMO

I. LA GENERACION DEL ATENEO

Una postura espiritualista

El Ateneo fue una institución de carácter cultural, centro de la vida intelectual del país hacia 1880 y hasta fines del siglo. Es alrededor de este centro que se aglutina una nueva generación romántica, la del 80.

Juan Carlos Gómez había hablado de "repugnante realismo" reifriéndose al de Zola, y la generación del Ateneo seguiría fiel a este rechazo, afirmando su creencia en una metafísica idealista y en la existencia del alma, como esencia superior del hombre (a pesar de no ser católicos los integrantes de esa generación). Creían también en la libertad interior y no aceptaban el determinismo científico. Del realismo literario admitían, a lo sumo, la descripción más o menos fiel, pero "decente", de cuadros y escenas. En cuanto a los caracteres y a la trama misma, exigían idealidad moralizante.



Melchor Pacheco y Obes: férreo Ministro de Defensa durante la Guerra Grande, pero lacrimoso poeta romántico según el nuevo credo importado de Francia.

Esta actitud se explica por las codiciones sociales y políticas del ambiente uruguayo de la época. Dice Zum Felde: "Precisaban un ideal filosófico, moral, ante todo, frente al oscuro predominio del militarismo cuartelero, adueñado del gobierno" (Latorre, 1875 y Santos hasta el 87, ambos dictadores ominosos). El militarismo era la única fuerza orgánica y efectiva que podía oponerse al caudillismo cerril y reacio a las disciplinas civiles. Los "doctores" de la ciudad habían fracasado con el gobierno universitario de Ellauri (1873) y se encontraban divididos por razones partidarias.

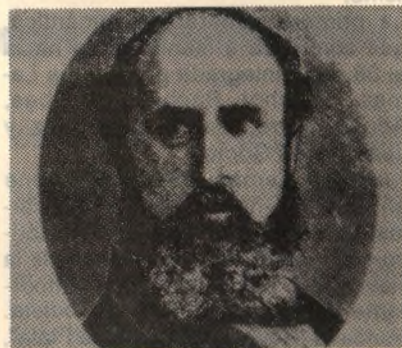
Las posturas principistas nacidas con Juan Carlos Gómez, se extienden a la generación del Ateneo y pretenden imponerse a la realidad, sin el criterio político que armonizara esta realidad con aquellos principios. Líder de esta tendencia fue Carlos María Ramírez, y hombres destacados de la misma Domingo Aramburú, Sienra Carranza, Pablo de María, Joaquín de Salterain, Juan Carlos Blanco, Melián Lafinur.

El Ateneo, fundado en 1877, alcanza su apogeo en 1881.

La batalla entre el liberalismo y el catolicismo

Frente a él se levanta el Club Católico, que agrupaba a los que permanecían fieles a las tradiciones religiosas, mientras que los ateneístas desarrollaron una campaña en pro de la libertad de pensamiento y en contra del dogmatismo de la Iglesia, ya que es el liberalismo racionalista el que distingue a la nueva generación del Ateneo.

En esta línea se encuentra la "Sociedad de Amigos de la Educación Popular", fundada por Elbio Fernández, e integrada entre otros por José Pedro Varela. Como ya sabemos, este último realiza, durante el gobierno del



Alejandro Magariños Cervantes, representante de nuestra segunda generación romántica y poeta endeble

dictador Latorre y con el aval de éste, la reforma de la educación escolar, inspirada en el modelo estadounidense. Publica "La educación del pueblo" y "De la legislación escolar". Manifiesta su fe absoluta en la instrucción pública como forma de regenerar política y socialmente a estos países americanos.

Muerto Varela en el 79, el movimiento racionalista se intensificó y se plantearon polémicas desde "El Plata" y "La Razón", periódicos desde donde Carlos M. Ramírez, Prudencio Vázquez y Vega, Daniel Muñoz y otros atacaron rudamente los fundamentos dogmáticos e históricos de la Iglesia Católica. Respondieron desde "El Bien Público", Bauzá, Zorrilla y otros integrantes del Club Católico.

II. JUAN ZORRILLA DE SAN MARTIN (1855-1931)

Es, sin duda el mayor poeta romántico uruguayo, de actividad incansable en la vida intelectual del país.

"La leyenda patria", afirmación de nacionalidad

La recitación pública de "La leyenda

patria" (1879), canto lírico escrito para un certamen oficial convocado con motivo de la inauguración del monumento a la Florida, consagró a su autor. La obra ha sido juzgada como vigorosa poéticamente, pero también como grandielocuente, ceñida a una retórica romántica.

Según Roberto Ibáñez, lo fundamental de la obra es su significado histórico: "en sus estrofas se esclarecía y corroboraba definitivamente el sentimiento de la nacionalidad". Los testimonios contemporáneos también lo señalan como "un acontecimiento histórico, una hazaña civil". Hay que recordar que el Uruguay había surgido de negociaciones diplomáticas en las cuales la cancillería inglesa usó todo su poder para crear ese nuevo estado independiente, estratégicamente ubicado entre Argentina y Brasil, sobre el cual ejercer su dominio. Artigas no había luchado por un país independiente, y en la Florida se había jurado la independencia de Brasil, pero también la incorporación a las Provincias Unidas del Río de la Plata. Frente a esta realidad histórica, Zorrilla y su "Leyenda Patria" ayudaron a crear el mito que justificaba el nacimiento de la nación y a vigorizar el sentimiento patriótico referido al país así gestado.



Tabaré tuvo poco de indio y menos de charrúa. Fue un personaje romántico transplantado a nuestras praderas.

Tabaré, el indio lírico

Su mayor obra, quizás, es "Tabaré", largo poema narrativo, que quiso convertir en epopeya hispanoamericana, contando la historia del mestizo Tabaré, producto de la unión entre el cacique Caracé y su cautiva española, Magdalena. Pero, como lo ha señalado José María Delgado, "Tabaré no es ni física ni psicológicamente el representante de una raza; es un bastardo a quien la religión de la madre ha sumergido en una suerte de sonambulismo místico, sustrayéndolo o nublándole las cualidades fundamentales de su especie".



Juan Zorrilla de San Martín, nuestro romántico mayor.

Por esta característica es que el personaje se transforma en un héroe romántico, melancólico e insatisfecho, de carácter más universal que americano.

El poema y su protagonista son, en todo caso, la interpretación romántica del tema indígena. Zum Felde cierra la posible discusión, afirmando que el protagonista debió haber sido Yamandú, el indio puro, y no Tabaré.

Artigas visto bajo una nueva luz

Además de estas obras, en 1910 Zorrilla publica "La epopeya de Artigas", importante ensayo sobre la vida del héroe. Según Pivel Devoto, Zorrilla fue el que devolvió "al pueblo oriental, la imagen del caudillo fundador". También publica "Ofelia" (1880), ópera basada en el "Hamlet"; "Resonancia del camino" (1896), en que recoge sus cartas de viaje; "Huerto Cerrado" (1900); "El sermón de la Paz" (1924) y otras obras en prosa.

III. EDUARDO ACEVEDO DIAZ

Perfil biográfico y político

Eduardo Acevedo Díaz nació en 1851 en un hogar patricio y de tradición blanca.

En 1870, abandona la Facultad de Derecho en la que estudiaba, y se incorpora a las filas revolucionarias de Timoteo Aparicio, en cuyo levantamiento participa. Cuando vuelve a Montevideo tiene veinte años y el prestigio de quien ha recibido el bautismo de fuego defendiendo sus ideas en el plano de la acción. Se convierte entonces en periodista. Mientras tanto, había adherido a la profesión de fe racionalista y había publicado algunos artículos anticlericales. Militaba ya en filas del Partido Nacional.



Eduardo Acevedo Díaz, expresión cabal del realismo literario, creador de algunos relatos maestros.

Pasó por varios períodos de exilio político, a causa de las posturas críticas asumidas en la prensa. En 1895 vuelve a Montevideo y desempeña un importante papel político en nuestra vida ciudadana. Es uno de los gestores de la Revolución de Aparicio Saravia. Durante el escaso tiempo de su actividad política, desde 1895 a 1903, se convirtió en el caudillo civil de su partido. En 1903, opuesto al jefe militar Aparicio Saravia, votó a favor de la candidatura de José Batlle y Ordóñez a la presidencia de la República, y determinó su triunfo, por lo que fue expulsado de su Partido.



La transición hacia el realismo literario

Ya hemos hablado de las polémicas entre racionalistas y católicos; del enfrentamiento entre últimos románticos y primeros positivistas, y de la reacción de aquéllos frente al auge europeo del naturalismo. Esta corriente era una nueva y peligrosa forma de mostrar la realidad, que se anunciaba como inminente entre nosotros. Acevedo Díaz será el novelista de transición, el que "se convertirá al realismo" —luego de su romántica y poco valiosa "Brenda" (1886)— a través de "Ismael" (1888).

A pesar de que en algunos casos, los conflictos de los personajes responden aún al esquema romántico, la descripción de los ambientes y los recursos narrativos, se basan en la observación de la realidad y se apoyan en datos sensoriales que intentan reproducirla.

El proyecto narrativo de Acevedo Díaz

Mientras Zum Felde cree que Acevedo Díaz aspiraba a narrar novelescamente la historia nacional, Angel Rama sostiene que más bien buscaba interpretarla y probar una tesis acerca de la formación del espíritu nacional.

Este proyecto de Acevedo Díaz se ubica en la búsqueda colectiva de la Generación del Ateneo, tendiente a explicar y justificar la existencia del estado oriental, un estado pobre, cuya situación normal era la guerra —según se afirmaba—, y al cual era preciso crearle una mística nacional para que se fortificara y potenciara. Participaron de este propósito Carlos María Ramírez, el propio Zorrilla, Francisco Bauzá con sus importantes estudios históricos, y Juan Manuel Blanes con sus cuadros históricos.

Acevedo Díaz cree que la literatura es algo así como un servicio público que debe proporcionarle a la colectividad imágenes ideales que la ayuden a levantar la bandera de la nacionalidad. Es en las acciones militares, expresión del esfuerzo de toda la colectividad, donde descubrirá aquel sentimiento. Así, a través de sus novelas desarrolla una interpretación de nuestra historia que comporta cuatro períodos:

1) el movimiento de Asencio, afirmación de amor al pago, germen del concepto de patriotismo, cuyo coronamiento es Las Piedras ("Ismael", 1888). Todo el ciclo artiguista está contenido allí.
2) La resistencia al invasor portugués. La derrota se simbolizará en Catalán. En "El combate de la tapera", cuento publicado en el 97, mostrará la fuerza patriótica que lleva a la muerte a los restos de un destacamento que proviene de esa masacre.
3)Levantamiento contra la dominación brasileña, simbolizado en la batalla de Sarandí. Aquí, "Nativa" y "Grito de Gloria".
4) "Lanza y Sable" plantea el tema de las guerras civiles y la división de la nacionalidad en bandos diferentes.

"Ismael" es la mejor de las cuatro novelas. En ella lo histórico se conjuga cabalmente con la ficción. Su protagonista es el arquetipo del gaucho nómade, que se sumará a las montoneras artiguistas, encontrando así una forma de expresar su espíritu libertario.

Tampoco puede dejar de mencionarse "Soledad", uno de los relatos que más han contribuído a la difusión de la obra de Acevedo Díaz junto a "Ismael" y la ejemplar "El combate de la tapera".

QUINTA PARTE

EL NOVECIENTOS

EL AMBIENTE INTELECTUAL. LAS NUEVAS ESTETICAS

El último tercio del siglo XIX se caracteriza por ser una de las épocas más contradictorias, múltiples en doctrinas y formas, en ideologías y escuelas. Junto al realismo literario se daba la corriente esteticista, con su bifurcación en la vertiente parnasiana, fría negadora del yo, creadora de una poesía descriptiva e imperturbable, y la simbolista, sugeridora, sensualista, amiga de la musicalidad y del ritmo, que retoma el Romanticismo más profundo y auténtico.
Real de Azúa propone, en su "Ambiente espiritual del novecientos", una ordenación escenográfica del medio intelectual novecentista. Ubica como telón de fondo "lo romántico, lo tradicional y lo burgués". Todas las modalidades del positivismo se ubicarían en un plano intermedio, y más adelante, las corrientes renovadoras, los nombres más nuevos y audaces: Nietzche, Kropotkin, Tolstoy, Stierner, Schopenhauer. Como conclusión, señala que no se puede hablar de una ideología, sino de un ambiente intelectual, controversial y caótico.

La importancia del Modernismo en el Novecientos

El Modernismo literario va a influir sobre el grupo de escritores uruguayos que integrarán la llamada Generación del Novecientos. Es el Modernismo un movimiento de renovación literaria que florece en Hispanoamérica en el período abarcado entre las dos últimas décadas del siglo XIX y las dos primeras del XX.
Fueron las escuelas francesas las que influyeron sobre este movimento: el parnasianismo y el simbolismo en particular; pero es claro que el modernismo tiene expresiones diversas, que no se encasillan en moldes estrechos. Esto se explica por la



Roberto de las Carreras, el trágico dandy en guerra con la aldea de Tontovideo.

complejidad y singularidad del movimiento, que Rubén Darío, su maestro indiscutido, definió como una "estética acrática", sin dogmas ni escuelas. Su influencia, de todos modos, fue minoritaria. Según Zum Felde era "el lujo intelectual de una minoría", indicando que no tenía raíces en ningún factor interno, en ninguna experiencia propia; pura emulación, pues, importada de Europa. Esta no es la postura de Angel Rama. En "Las Máscaras democráticas del Modernismo", Rama señala que el proceso de modernización sufrido por las naciones hispanoamericanas desde 1870, determinó una simultánea democratización cultural. La burguesía, que asume el poder tomándolo del patriciado decadente, instaura los valores del utilitarismo, del materialismo, del oro que todo lo iguala. La expansión económica, la irrupción de las masas de los inmigrantes europeos, todo esto transforma las sociedades hispanoamericanas, como antes lo había hecho con las europeas, y establece valores culturales nuevos, que transforman los vigentes hasta entonces.

Evasiones, escapismos, máscaras

En parte, las nuevas tendencias estéticas se explican como imitación de las que venían de las metrópolis, culturales y económicas. Se esperaban con ansiedad las "novedades", especialmente las francesas, y el papel de Darío en la Argnetina, difundiéndolas, fue fundamental. Pero también, ciertos adpectos de aquéllas se explican por la misma situación social que vivían los escritores en esas sociedades en pleno desarrollo: "La vulgaridad, la sordidez, la tristeza de las ciudades industriales que emergen en el XIX, ha sido descripta y contada mil veces... Los escritores procuraron huir de ellas (el exotismo que les permitía ilusionarse con ordenamiento gráciles y refinados) o enfrentarlas denunciando su torpeza y sus vulgares pasiones"
A este exotismo se agrega otra forma del escapismo, el esteticismo, que según el mismo Rama es una operación estilística que permite sujetar bajo el rigor de la forma, lo caótico, lo impulsivo y lo irracional, manifiesto también en aquellas ciudades finiseculares.

Encerrarse en la torre de marfil

Otro rasgo importante, el torremarfilismo, deriva en parte de aquéllos, pero se explica también por la diversa situación del artista en su medio social. Dice Rama: "En las últimas décadas del siglo XIX y comienzos del XX, en ese período propiamente modernista que se cierra en 1910, es evidente que no hay sitio para el poeta en la sociedad utilitaria que se ha instaurado, sino que ésta, al regirse por el criterio de economía y uso racional de todos sus elementos para los fines productivos que se traza, debe destruir la antigua dignidad que le otorgara el patriciado al poeta y vilipendiarlo como una excrecencia social peligrosa".
La respuesta predominante que tuvo esta actitud de la sociedad, fue la del aislamiento, e incluso la del dolorido o provocador enfrentamiento. Esa

postura puede explicar las ironías y el escandaloso aristocratismo de Roberto de las Carreras, y las no menos duras críticas que lanza Julio Herrera y Reissig hacia el provinciano "Tontovideo", como llama a nuestra ciudad.
Esta postura conduce al dandysmo. El dandy es el que desafía a su medio, provocándolo con sus actitudes audaces, insólitas. Busca convertirse en personaje él mismo, provocando "el espanto de los burgueses", como lo hizo Roberto de las Carreras al proclamarse hijo bastardo y marido engañado.

Llega el anarquismo

Al mismo tiempo que el Modernismo literario, llegaron las ideologías revolucionarias (1900). Así, se crea en Montevideo el "Centro Internacional de Estudios Sociales", tribuna de las nuevas doctrinas sociológicas materialistas, en especial la del Anarquismo Científico, de cuño individualista, ateo y anti-estatal. Marx empezaba también a conocerse, y se mezclaban las teorías del individualismo anárquico y la concepción materialista de la historia.
Estas corrientes renovadoras se vieron fortalecidas con la llegada, hacia el 900, de un grupo de anarquistas desterrados de la Argentina, que aquí fueron aceptados, o al menos tolerados, y cuya prédica incidió especialmente en la masa de inmigrantes compatriotas de los desterrados, dando como resultado las primeras asociaciones gremiales proletarias y las primeras huelgas.
El Centro Internacional de Estudios Sociales era una institución de propaganda ideológica y, a la vez, de organización obrera, a la cual se acercaron escritores como Florencio Sánchez, Roberto de las Carreras, Alvaro Armando Vasseur y Angel Falco.

Los cafés, los cenáculos, las revistas

La formación autodidacta que caracteriza a los novecentistas uruguayos, sin solidez ni sistematización, da como resultado, según Zum Felde, "el tipo del intelectual de café, ideólogo ingenuo y superficial". Para albergarlo, surge el café literario, ejemplos del cual serán en Montevideo el "Polo Bamba", el "Moka" y el "Sarandí".
Otros lugares de intercambio de ideas y creaciones fueron los cenáculos, tales como el "Consistorio del



Una vista apacible del Montevideo pequeñoburgués que tanto execraron nuestros furibundos rebeldes del 900.

Gay Saber", presidido por Horacio Quiroga y la "Torre de los panoramas" de Julio Herrera y Reissig (apenas un altillo sobre la bahía de Montevideo).
Las revistas literarias fueron también muy importantes como difusoras de literatura y por las polémicas que en ellas se entablaron. Así, podemos nombrar la "Revista Nacioal de Literatura y Ciencias Sociales" (1895-1897), dirigida fundamentalmente por Rodó; la "Revista del Salto" (1899-1900), editada en esa ciudad por Quiroga y sus amigos; "La Revista" (1899-1900), dirigida por Herrera y Reissig y "La Nueva Atlántida" (1907), editada por éste mismo, ya maduro. Por último "Vida Moderna", de Alberto Palomeque y Raúl Montero Bustamante.

Distintas respuestas y propuestas

Un error sería considerar que es el Modernismo la única expresión literaria del Novecientos. Hugo Achugar, en "Poesía y Sociedad", señala claramente las distintas propuestas estéticas que se dieron en ese período. Junto a lo que él llama "lirismo modernista canónico", de Herrera y Reissig o María Eugenia Vaz Ferreira, se da también el "Lirismo criollista" de Elías Regules y Juan Escayola, y el "lirismo social" de Vasseur y Falco. Señala Achugar que fueron éstas, distintas respuestas literarias al proceso de modernización y transformación de la sociedad y del modelo productivo uruguayo. Esa diversidad, agrega, "se debió no sólo a la diferente procedencia social de quienes dieron la respuesta, sino también a su diverso proyecto ideológico o estético."
Así, el criollo será producto de la "mentalidad criolla tradicional", que exalta lo nacional y satiriza lo extranjero, idealiza el pasado y tiene una desconfiada actitud hacia lo nuevo. En cambio, tanto el "lirismo modernista canónico" como el "lirismo social", son las respuestas de un "sector urbano europeizado y progresista" (H.Achugar). Mientras el lirismo social cuestiona el sistema que impone la modernización, el lirismo del Modernismo canónico propone "una doble celebración: la del mundo estético y la del universo anti-burgués, pero también un doble cuestionamiento: el del instrumento mitificador, como es el Arte, y el de un sistema de valores que se cifra en el Progreso, en detrimento del espíritu y su potencial creativo."

FIGURAS DEL NOVECIENTOS

Rodríguez Monegal propone como fechas límites de vigencia de esta generación, 1895 y 1925. Los de mayor edad son Javier de Viana y Carlos Reyles (1868); luego José Enrique Rodó (1871), Carlos Vaz Ferreira (1872), su hermana María Eugenia, Florencio Sánchez y Julio Herrera y Reissig (1875), Horacio Quiroga (1878) y la muy precoz Delmira Agustini (1886), que ya en 1900 se ha integrado al grupo generacional. Otros integrantes de menor relevancia son Roberto de las Carreras (1873), Angel Falco (1885) Alvaro Armando Vasseur (1876) y Emilio Frugoni (1880).

Javier de Viana (1868-1926)

Si bien fue poeta y romántico en su adolescencia, luego aborreció y negó esta primera etapa, y es conocido literariamente sólo por su obra narrativa. Esta se agrupa en tres períodos: el primero constituído por "Campo" (1896), "Gaucha" (1988) y "Gurí y otras novelas" (1901). El segundo por "Macachines" (1910), "Leña seca" (1911) y "Yuyos" (1912), volúmenes de cuentos. El tercero abarca la etapa en que se gana la vida con los cuentos que escribe; etapa en la que es poco lo que gana y mucho lo que escribe. El tener que entregar compulsivamente una cantidad determinada de cuentos mensuales, deteriora el valor de su narrativa, que se hace superficial, efectista, repetitiva.



El matrero, gaucho marginado y perseguido. Uno de los personajes frecuentes en la narrativa de Javier de Viana.

Viana es ganado por el positivismo filosófico y su postura literaria es la del naturalismo. Es en esta vertiente donde su obra es más sólida, aunque según Zum Felde, tiene las virtudes pero también los defectos de aquélla. Como virtud, se puede señalar el objetivismo en la observación de la vida rural, la crudeza en la pintura de ambientes y personajes. Como defecto, "ese cientificismo tan ingenuo como dogmático de su psicología, que pretende dar a todas sus producciones, carácter de estudios" (Zum Felde)

La tragedia del gaucho degradado y expulsado de su mundo

Se desprende de sus obras un sombrío pesimismo. Pinta a personajes tales como el caudillo, el matrero, el gaucho haragán y moralmente deteriorado, producto de ese momento histórico social en que el gaucho dejaba de serlo para convertirse en paisano, como sonsecuencia de la gran transformación que desde 1875, con Latorre, se produce en nuestra vida rural. El paisano de Viana es un ser fatalista, pasivo, sin esperanzas, y a veces se manifiesta con una violencia brutal. La obra fundamental de este narrador es documento de valor literario, pero también sociológico, y se la encuentra, sin duda, en los cuentos de "Gurí" y "Campo".

Carlos Reyles (1868-1938)

Fue estanciero y novelista; cabañero, dedicado a la cría intensiva de reproductores en un afán de tecnificar la ganadería, y ensayista que dejó constancia de sus posturas filosóficas (ver fascículo 21). Fue un dandy que se relacionó con el "tout Paris"; viajó frecuentemente a Europa y tuvo veleidades políticas.

En 1894 publica "Beba", que tiene gran éxito de crítica y público. "Es un canto a la ganadería, al impulso pionero y subsidiariamente al amor y al instinto fuera de las convenciones", según Zum Felde.

"Las Academias" es una obra que contiene varias novelas cortas. Forma parte de ella "Primitivo" (1896), cuyo prólogo contiene un manifiesto modernista, tema que retoma en "La novela del porvenir" (1897). Pero su obra claramente inclinada a esta tendencia es "El Extraño", segunda novela corta de "las Academias". Su creación es atribuída a la influencia decadentista francesa, recibida en sus viajes a Europa. Su protagonista es uno de los "raros" de la novela psicológica, de refinada sensibilidad y morbosa actitud existencial. Pero en "La raza de Caín", de 1900, va a repudiar el Modernismo y castiga a su personaje de "El Extraño", Julio Guzmán, con un final indigno. Allí plantea también la ideología de la fuerza y el culto del dinero, pintando a los ricos como seres sanos y triunfadores, mientras los intelectuales son débiles y malvados. El aspecto teórico de esta tesis lo presentará en 1910, en "La meurte del Cisne".

"El terruño" de 1916 y "El embrujo de Sevilla", de 1922, son consideradas como lo mejor de su narrativa, aunque algún crítico considera que la Andalucía pintada en "El Embrujo" es "de pandereta", producto de la percepción de un extranjero más que del ahondonamiento en el alma andaluza.

José Enrique Rodó (1871-1917)

La influencia del arielismo

En 1900 Rodó publica "Ariel" y se convierte en el maestro de la juventud continental. La obra surge en un momento muy especial de América, cuando el espíritu de las naciones hispanoamericanas sufría una fuerte crisis debido al enfrentamiento de la cultura latina —que se sentía en decadencia— con la sajona, llegada a su máxima expresión en los EEUU, que surgían como potencia vigorosa. "Ariel" significó una respuesta hispanoamericana a la filosofía utilitarista sajona. Fue la defensa de la superioridad intelectual de la latinidad contra el triunfo materialista. Rodó reivindica en esa obra los ideales humanistas de la cultura clásica y el idealismo cristiano frente a la fría racionalidad positivista. Y señala a los Estados Unidos como la sociedad donde



Rodó, más que ningún otro escritor uruguayo, desbordó fronteras y su "Ariel" fue el credo de la juventud latinoamericana durante lustros.

se encarnan las peores desviaciones de esa democracia niveladora y utilitaria.

Durante décadas, el espíritu arielista vibró en América, pero luego perdió su vigencia por estar demasiado alejado de la realidad histórica de los pueblos a los que estaba dedicado.

"Un conjunto de meditaciones"

En 1947, Roberto Ibáñez dio a conocer una gran cantidad de textos inéditos de Rodó, que permitieron revalorizar bajo nuevas luces su figura.

Es evidente que Rodó no fue un pensador sistemático. Ardao le atribuye "un conjunto coherente de meditaciones". Lo ubica como un positivista emancipado, o más precisamente como un neo-idealista que toma del positivismo el sentido de la relatividad, el espíritu crítico y la desconfianza a las afirmaciones absolutas.

En el orden estético, concibe el arte de su tiempo como una reacción idealista contra el realismo naturalista de las generaciones anteriores. Su propia prosa, cuidada y bella, es un ejemplo de la corriente modernista.

En "Motivos de Proteo" (1909) continúa los planteamientos hechos en "Ariel"; y "El Mirador de Próspero" (1913) es una compilación de sus trabajos de diverso género.

Julio Herrera y Reissig (1875-1910)

Poeta modernista mayor, su obra alcanza proyección continental. Su poesía refinada y afrancesada, surge



Herrera y Reissig alcanzó un dominio de la técnica poética pocas veces igualado, al servicio de barrocas metáforas modernistas.

de su deseo de evasión de un medio social que lo asfixia. Se ha producido ya el cambio fundamental de su lírica, que antes del Novecientos era de cuño romántico y exaltaba los valores patrióticos de público recibo. En 1900 conoce a Roberto de las Carreras y su fuerte personalidad; las lecturas francesas que éste le aporta (de las Carreras ha regresado recientemente de Europa), su dandysmo provocador en el Montevideo tradicionalista, sus ideas anárquicas y su defensa del amor libre, lo cautivan y contribuyen a la transformación de su poesía.
De ahí en adelante construye la obra que lo signa como poeta de excepción: "Los Parqùes abandonados" (1902-1908), "Los Extasis de la montaña" (1904-1907), "Sonetos Vascos" (1908), "Las Clepsidras" y "La torre de las Esfinges" (1909). Cuando muere está trabajando aún en "Berceuse Blanca", su último poema. Anderson Imbert lo ha calificado de "ametralladora metafórica" en referencia a su prodigioso don verbal. Esto lo convierte, a veces, en un poeta oscuro, hermético, que requiere de un esfuerzo especial del lector para ser comprendido. El propio Herrera defiende este rasgo de su poesía alegando que hay "un instinto imbécil", "una rabia turca" que lleva a rechazar lo complejo y refinado: "No se repara en que lo sutil es a veces lo vital, lo expresivo" (...). Por eso el arte que obra por sugestión, "necesita para ser sentido de un receptor armonioso".

La zona bucólica, la zona nocturna

Una de sus más bellas obras la constituyen los sonetos bucólicos de "Los Extasis de la Montaña". El sentimiento de la dicha ingenua y campesina aparece en estos sonetos como velada por una cierta nostalgia, la del que sólo puede observar desde afuera, testigo melancólico de un paraíso perdido.
Hugo Achugar ve en los "Extasis" una parodia de la Arcadia canónica, de la Arcadia virgiliana, donde al tiempo que se la construye, se la destruye, desvirtuando ese mismo carácter arcádico.
Similar planteo hace Achugar a propósito de "Los Parquès Abandonados", cuyo tono le parece impostado, quizás simple burla del poeta, y termina por afirmar que en ellos, además de reconstruirse el mundo finisecular, en un intento de evocación nostalgiosa, también se consuma la destrucción irónica del mismo.
Hay una zona de su poesía que ha sido calificada por Ibáñez como "nocturna" y que se la encuentra en "Los maitines de la noche" y en "La torre de las esfinges", donde el grado de barroquismo què adopta su poesía, la vuelve por momentos hermética.

Las poetisas del 900

Debe considerarse que la obra poética de María Eugenia Vaz Ferreira y Delmira Agustini se inscribe en una situación social y política en que la mujer sufría una clara discriminación. Las mujeres uruguayas fueron de las primeras en el mundo que iniciaron organizadamente la lucha a favor del sufragio y otras reivindicaciones. Esta lucha fue ardua y testimonia el estado de sometimiento y dependencia de la mujer en la sociedad uruguaya novecentista.
Otra forma de escapar a esa sujeción, o de rebelarse contra ella, fue a través del arte. En ese sentido, María Eugenia y Delmira configuran dos formas de la manifestación de la libertad femenina en el nuevo siglo. En especial, la poesía erótica de Delmira constituye un hecho inusitado en el ambiente provinciano y estrecho de Montevideo. Que una mujer le cantara al amor, develando públicamente los anhelos más secretos, las verdades que el pudor o la hipocresía obligan a esconder, se constituyó en un episodio que, aunque individual, resonó como revolucionario y audaz en la lucha femenina por su dignidad.



Junto a Delmira, fue la otra gran figura de la poesía femenina del Novecientos: María Eugenia Vaz Ferreira.

María Eugenia Vaz Ferreira (1875-1924)

Su obra poética sólo fue recogida en libro, a su muerte, bajo el nombre de "La isla de los Cánticos". En 1959, se publica "La otra isla de los cánticos", pero aún queda por publicar un manuscrito llamado "Fuego y mármol". Este recoge la producción de la etapa netamente modernista, mientras que "La isla" incluye la producción que algún crítico llamó Post-modernista. Zum Felde, basándose fundamentalmetne en la evolución psicológica personal, que se plasma en su obra, señala en ella tres etapas: la de su juventud dulce y romántica, donde la influencia de Heine la marca con su melancolía; una segunda etapa que la aparta de esa línea en la búsqueda de mayores sonoridades verbales y expresa entonces una actitud indómita que corresponde "a los treinta años de virgen fuerte y orgullosa, admirada por los hombres a pesar de su zahereña coquetería". A esa actitud, la acompañará el desprecio por lo carnal, que la llevará a proclamar el culto a la castidad, y la exaltación de lo intelectual puro.
Pero en una tercera y última etapa llega físicamente a la madurez y afectivamente a la revelación de su soledad. Son de esta angustiada fase de su vida sus poemas más sentidos y auténticos.

Delmira Agustini (1886-1914)

Fue una niña precoz; escribió sus primeros poemas a los diez años y

apenas adolescente publicaba sus colaboraciones en revistas como "La Alborada".
Su "libro Blanco" (1907) recoge estos primeros poemas, donde según Zum Felde, aparece "como hecha de puro pensamiento". Sin embargo, hay en el libro una parte final constituída por siete poemas, "La orla rosa", donde ya se insinúa el tema erótico que caracterizará su poesía posterior.
Este primer libro impresiona profundamente al ambiente montevideano y hace decir a Vaz Ferreira que es "un milagro". "Ud. no debería ser capaz, no precisamente de escribir, sino de entender su libro".
Tres años después edita "Cantos de la mañana" (1910) y en 1913 "Los Cálices vacíos", al que incorpora "Los Cantos" y una selección de sus primeros poemas y adelanta algunos del que piensa será su próximo libro, "Los astros del abismo".
Su obra ha sido unánimamente calificada de poesía erótica.
No hay unanimidad, en cambio, respecto de su trascendencia. La mayoría le atribuye profundidad metafísica, pero Arturo S. Visca no ve en ella "ni metafísica, ni mística, ni religiosidad; hay en ella una ardiente embriaguez erótico-vital".
Es cierto que en la valoración de su poesía ha jugado mucho su propia vida, el mito qu sobre ésta y su muerte se ha tejido. La forma trágica en que acabó su vida (asesinada por su ex-esposo, de quien se separó al mes de casada y quien a su vez se suicidó); el carácter audaz e imprevisto de su poesía, cargada de erotismo en el ambiente pacato y burgués del Montevideo de comienzos de siglo, todo ello ha llevado a la creación de una especie de leyenda que impide una mirada objetiva sobre los valores de su poesía. Es claro, sin embargo, que a pesar de algunos caracteres propios de los convencionalismos literarios de su época, en esa poesía llena de símbolos difusos y desgarraduras sensibles, alienta una voz auténtica, donde el misterio poético se hace carne y sobrevive al tiempo.

Florencio Sánchez y el teatro rioplatense

Antes de Florencio

Tanto en la Argentina como en el Uruguay, el teatro tiene dos tradiciones a las que se va a enfrentar Sánchez cuando comience a crear su obra. Por un lado está la tradición romántica, que había producido obras falsas, convencionales, declamato-



"El ombú", el semanario criollo dirigido por Orosmán Moratorio, dramaturgo de los tiempos de Florencio.

rias; obras de salón.
Por otro lado, existía la tradición del primitivo drama criollo, cuyo origen es el circo, y cuyo material eran las parodias gauchescas. Hay una obra que, dentro de esta última expresión teatral, es considerada por todos los críticos como la "piedra fundamental de nuestro teatro": se trata de "Juan Moreira", de la que ya hablamos. Basado en el folletín de Gutiérrez, en 1886 José Podestá, un cómico uruguayo, lo escenifica, primero como pantomima, después como pieza dramática. Podestá era un payaso que había innovado en su papel, agregándole los cantos y modales del criollo orillero y se había vuelto muy popular con el apodo de "Pepino el 88". Interpreta entonces "Juan Moreira", y lo va modificando luego, agregándole personajes, danzas, música, versos.

Después del Juan Moreira

Luego de "Juan Moreira", el teatro platense anterior a Sánchez trató un mismo tema, el gaucho, sobre esquemas primitivos, ingenuos.
Los nombres de los autores más destacados son Elías Regules, Orosmán Moratorio y Víctor Pérez Petit.
Elías Regules adapta el "Martín Fierro". Moratorio, en 1893, escribe "Juan Soldao", cuya importancia reside en que la obra se ambienta en la campaña oriental, en la época de los fraudes electorales. Su protagonista, además, ya no es el gaucho matrero, sino un hombre de campo, un paisano desbordado por la prepotencia de la autoridad.

En 1894, Víctor Pérez Petit, crea "Cobarde"; pero es en 1896, con "Calandria", del entrerriano Martiniano Leguizamón, cuando se supera a "Juan Moreira". El gaucho alzado y pendenciero pero bueno, se regenera y se convierte en paisano. Leguizamón testimonia, así, la evolución ocurrida en la realidad.
Otro fenómeno es el progresivo desplazamiento del gaucho desgraciado y rebelde por el "compadre", en un género híbrido, cómico-trágico-musical. Este "teatro orillero", dice Roberto Giusti, no es más que la derivación criolla de la revista, la zarzuela o el sainete lírico de marca madrileña.
En 1903 se estrena "M'hijo el dotor", y el teatro se "civiliza", pintando ahora no sólo la verdad exterior, sino la interior, la del ambiente y los espíritus.

La obra de Florencio

Su formación fue la de un autodidacta. Trabajó en periodismo desde 1891 y en 1897 participó del levantamiento de Aparicio Saravia, del que saldría decepcionado de los partidos tradicionales y del caudillismo. Más tarde los denuncia en las "Cartas de un flojo" (1901) y luego en "El caudillismo criminal en Sud América" (1903).



Florencio, culminación de una dramaturgia rioplatense que lo llevó a una popularidad pocas veces alcanzada entre nosotros.

Su obra teatral se ve influía por el realismo y el naturalismo, y en el plano ideológico, por el "anarquismo científico", "amalgama del individualismo stirneriano con las doctrinas materialistas de la ciencia —un especimen siglo XIX—", dice Zum Felde. En el plano literario, van a ser los novelistas y dramaturgos más realistas los que le atraen: Zola, Tolstoy, Gorki; Ibsen, Sudermann y Bracco.
Señala Zum Felde que Florencio fue el único escritor novecentista que no sintió el predominio de la literatura francesa y cuando partió hacia Europa eligió la Italia moderna, cuyo centro teatral era Milán.

Los temas sociales y sus personajes

En su obra se atacan los grandes problemas sociales; sus personajes son el borracho sin voluntad, la prostituta que aún alienta la ternura, el gaucho viejo en decadencia económica y moral, el huérfano hambriento y desamparado. En algún caso, estos planteamientos sociales no impiden que la autenticidad dramática de los caracteres, venza a la teoría y esas son sus mayores obras ("En familia", "Barranca abajo"); pero a veces se lo aprecia también en obras menores como "Canillita", "La pobre gente", "Moneda falsa". En otros casos, sus piezas se convierten en puro "teatro de tesis", en el que sólo se pretende probar una verdad, y entonces fracasa ("Nuestros hijos", "Los derechos de la salud", "Los muertos").

Otra razón del fracaso de algunas de sus obras es que en ellas Sánchez pretendió pintar a una clase social que no conocía: la alta burguesía; pero apenas llega a caricaturizarla. Es en la descripción de las clases humildes, cuyos problemas y cuya visión de la vida compartió ardientemente el dramaturgo, donde su teatro crece, se vivifica y aún alcanza una trascendencia poética que le da categoría de auténtica tragedia ("Barranca abajo").
Florencio muere en Milán, en 1910, cuando intentaba hacerse de un lugar en la escena europea y darle a su teatro una dimensión universal.

Horacio Quiroga (1878-1937)

Es, sin duda, el mayor cuentista del Río de la Plata. Nació y vivió en Salto hasta su adolescencia; hizo el soñado viaje a París, de donde vuelve decepcionado (ha sufrido hambre y desconocimiento) y se instala en Montevideo, donde funda su famoso "Consistorio del Gay Saber", cenáculo literario que compartió con sus amigos salteños. En esta primera etapa, su obra está empapada de decadentismo. El apogeo de esa tendencia se manifiesta en su primer libro, "Los arrecifes de coral" (1901) y en "El crimen del otro" (1904).
En 1908 publica su primera novela, "Historia de un amor turbio", y los cuentos de "Los perseguidos".
En Misiones, en donde reside a partir de 1912, se enfrenta con la naturaleza, la soledad y la muerte. Aprende a sobrevivir en pugna con la selva y se convierte en un verdadero "homo faber", que construye casa, muebles, utensilios.
Su libro más importante es quizás, "Cuentos de amor, de locura y de muerte", publicado en 1917, donde recoge relatos escritos en Misiones entre 1909 y 1916. Son los famosos cuentos del monte, como "A la deriva", "El alambre de púas", "La insolación". Pero también se incluyen allí cuentos de efecto, como los muy conocidos "El almohadón de pluma" o "La gallina degollada". El libro significa la consagración de Quiroga como cuentista excepcional, ya no sólo en la apreciación de una elite literaria, sino del público en general.

La dimensión trágica en su obra y en sus días

Pero es en 1926, año en que publica "Los desterrados", cuando su obra llega a la culminación.
Hay mucho de autobiográfico en este libro, el más maduro, el más unitario de los suyos, y que adquiere un cierto carácter de novela por el procedimiento de que se vale: manejar el mismo grupo de personajes en los distintos relatos.
La última etapa de su vida y de su obra lo encuentra nuevamente radicado en Misiones, viviendo pobremente, escribiendo para diarios y revistas como fuente económica principal y declinando artística y físicamente. Publica su segunda novela, frágil, fallida, "Pasado amor", y "Más allá", un libro de cuentos de valores dispares.

En 1973, enterado de que padece cáncer, se suicida, pero éste es sólo un acto externo, que poco nos dice de lo que ha sido su lenta maduración hacia la muerte. De ella nos dan testimonio sus cartas de esa época, cartas a los amigos en las que derrama su ternura, muchas veces escondida.

En especial es su entrañable epistolario con el "hermano menor", como llama al escritor argentino Ezequiel Martínez Estrada, el que nos da su verdadera estatura humana.

El horror, un recurso del que se valió repetidamente en su obra, se relaciona sin duda con su propia vida, signada por desgracias tan hondas y reiteradas que resultan casi inverosímiles. El proceso que se advierte en su obra es el de una lenta evolución que lo lleva a despojarse de lo accesorio en busca de la objetividad: "Cuando la vida o el arte se despojan de sus atavíos, hállase la amarga pulpa de la almendra fundamental", dice Martínez Estrada, ilustrando este proceso.

Esta misma esencialidad buscada y conseguida, es lo que lo lleva a crear una literatura regionalista, usada esta expresión en su sentido más auténtico: "No buscó el color local, sino el ambiente; no buscó la peculiaridad anecdótica sino el hombre", dice Rodríguez Monegal.



Horacio Quiroga hurgó en la médula trágica del ser humano hasta quemarse él mismo.



LAS DECADAS DEL 20 Y DEL 30

La literatura en el país batllista

El período que analizamos comprende una serie importantísima de acontecimientos en el campo internacional, que determinaron el curso del siglo e hicieron mella en el ordenamiento político mundial, en la estructura social de cada nación y también en la ideología, específicamente en el campo artístico. Habría que hablar de la primera Guerra Mundial, de la revolución rusa, del crack del 29 y de muchos otros sucesos. Nos remitimos a los fascículos pertinentes para aludir a la situación paradojal que vivió entonces nuestro país por disfrutar de una relativa concordia social y económica, al amparo de la política batllista. Las metáforas complacientes que se fueron gestando en esos años (la "tacita de Plata", la "Suiza de América") aluden a una sociedad pequeña, pero exitosa; al tiempo que responden a un sentimiento de excepcionalidad y ajenidad: aquí no pasa nada; los desastres, calamidades y miseria corresponden a otro mundo.

Los sonidos de Europa

Los intelectuales y los artistas siguieron mirando al Viejo Mundo, aunque los clarines y quenas americanistas comenzaron a hacerse ineludibles. En Europa, aquello de "épater le bourgeois", que comenzó con el romanticismo, culmina con el Surrealismo, el Creacionismo, el Ultraísmo y otros ismos menores. No obstante ser la cima decadente del Romanticismo, el Surrealismo, que introdujo o jerarquizó lo onírico, lo irracional, el absurdo, enseñoreó abierta u ocultamente en el arte del siglo XX. Junto con el existencialismo y el marxismo en el campo filosófico, se constituyó en un arma eficaz para expresar el derrumbe de los valores occidentales y cristianos europeos. Aquí llegó la seducción de estas posturas, la tentación de las vanguardias, pero, con dos o tres excepcioens, no pasó de tímidos ejercicios de snobs o practicantes provincianos. Los poetas interesantes que quedaron prendidos a los ismos europeos, prefirieron el simbolismo hermético y lo cultivaron con seriedad y rigor.

Los vanguardistas, los herméticos

El escritor peruano Juan Parra del Riego ejerció durante su corta vida, fraternal y vital influencia en nuestra lírica. Fue quizás el exponente más logrado de los años locos, introdujo los nuevos temas, habló del quehacer cotidiano del hombre común (el deporte, los autos, la motocicleta) con inflexiones vanguardistas sentidas y poéticas.

Alfredo Mario Ferreiro ("El hombre que se comió el autobús") cultivó la vena del absurdo y el humor que daría frutos más jugosos en la década del 60.

Las mismas orientaciones vanguardistas se expresan en revistas como "Cruz del Sur", "Cartel", "Oral", "Mural" y "Alfar".

Otros poetas cultivaron la perfección formal. Imposible enumerarlos a todos.

Vicente Basso Maglio prefirió el simbolismo y el hermetismo, trabajando el verso con rigor de orfebre.

La misma exigencia de claridad difícil para la poesía, es reconocida por Brughetti en Carlos Maesso Tognochi.

Enrique Casaravilla Lemos publicó poemarios ardientes y conflictuales, de evidentes raíces eróticas y religiosas.

Emilio Oribe, poeta filósofo, mantuvo una exigencia rigurosa a lo largo de su poesía, ya en verso libre o dentro de los cánones métricos tradicionales.

Los que miraron hacia nosotros

En las primeras décadas del siglo, el americanismo florece con bríos y eficacia estética en la música, en las artes plásticas, en la literatura. Nuestro país dio en el campo de las dos primeras, a Figari y Fabini. Tuvo su abanderado y defensor en el intelectual más importante del momento, Zum Felde, veradero rector y ordenador de nuestra vida cultural ("Proceso intelectual del Uruguay"). A pesar



Un poeta metafísico en años de influencia vanguardista: Emilio Oribe.

de su aguerrida prédica americanista, la poesía no nos brindó ni un Vallejo ni un Neruda. Aunque tampoco hubo un Rulfo en la narrativa uruguaya, los cuentos y relatos del campo en estos años no desmerecen en su modestia a Acevedo Díaz y se encaminan con dignidad hacia Paco Espínola. Otra vertiente del relato dio un lugar a la ciudad y sus protagonistas, inaugurando el camino transitado luego por Onetti.

Los cultores del nativismo

Sin embargo, hubo poetas que se sintieron estimulados dentro de los marcos del regionalismo y la vanguardia: Fernán Silva Valdés y Leandro Ipuche se sacaron chispas acerca de la paternidad de la criatura y fueron aplaudidos en exceso. Mientras el criollismo finisecular intentó meter en moldes cultos el sentimiento gaucho, los nativistas quisieron darle visos de modernidad, alardeando entre metáforas audaces y sensuales. A partir de **Alas nuevas** (1922), como bien apuntó Borges, Silva Valdés dedicó un poema a cada utensilio, cada animal o árbol campero, muchas veces a costa de la ausencia del gaucho legendario y del paisano coterráneo. Tampoco había lugar en ese paraíso perdido para conflictos sociales, y mucho menos para injusticias y pesares.

En la misma línea alborozada se ubica Leandro Ipuche en 1921 con **Agua del tiempo.**

Para muchos críticos el verso de Ipuche es más desparejo, "más distraído" según Daniel Vidart, ocasionalmente más hondo y más poético. Otros lectores lo rescatan por lo sabroso y fresco, cercano a la picaresca, que dejan sus obras en prosa, por ejemplo, **Isla Patrulla.**

No obstante su excelente ubicación en las celebraciones sociales, el nativismo tuvo en sus epígonos un giro hacia otros amores, más tradicionales y difíciles: la denuncia social. El **Tacuruses** (1935) de Serafín J. García, señaló este rumbo, en que además se recurre al habla y al gracejo de tierra adentro. Esta vertiente se enriqueció luego con el canto popular, con una resonancia sostenida o en ascenso a partir de los 60.

Zavala Muniz, Amorín, Morosoli

Tampoco la narrativa de este período aborda de manera directa y honda la problemática social; el narrador se ubica por lo general en las proximidades del poder, o en todo caso se recuesta en las críticas tibias de las capas medias en ascenso.



El joven Justino Zabala Muniz: narrador de interés, dramaturgo, impulsor de la Comedia Nacional. Y político junto a Luis Batlle.

Esto es claro para **Justino Zavala Muniz**, político y hacendado él mismo, que comienza reivindicando el honor familiar en **Crónica de Muniz** (1921), novela sobre hechos históricos, las guerras civiles en que participaran sus antepasados.

Perseverando en las crónicas, este autor concibió su obra mayor, antecedente de la novela policial, **Crónica de un crimen**, en la que su fuerza narrativa, pertrechada con andamiajes realistas, llega a su madurez.

Enrique Amorín, también de familia de estancieros, fue el más cosmopolita, por sus viajes y por su vida bonaerense, el más afrancesado culturalmente. Martínez Moreno lo define como una vida de vanguardia, paradójicamente de ideología comunista. Hombre de ciudad él mismo, intentó llevarla a la narración, pero su mayor dominio sin embargo fue el ámbito campero. "El paisano Aguilar" es la novela que mejor lo representa.

Otra fue la veta de **Juan J. Morosoli** (1899-1957) que dio vida con pincel impresionista a los paisanos del campo pobre, a los oficios que desaparecían, al hombre hecho uno con el silencio y el horizonte sin árboles, siempre espejo de una intimidad doliente, la de los "Albañiles de los Tapes" y otros solitarios acariciados sobriamente.

El universo de Paco

Francisco Espínola (1901-1973) es el escritor mayor en esta vertiente del ahondamiento y la piedad enamorada de los personajes. El cuentista de **Raza Ciega** (1926) y del cuento infantil **Saltoncito** (1930), comienza a decantar su compleja cosmovisión. Al tiempo que combate contra el Golpe de Terra, publica **Sombras sobre la tierra** (1933), novela que trasciende su experiencia personal con pincelazos realistas y románticos. Narra la iniciación de un señorito en un arrabal de pueblo, más precisametne su bohemia de prostíbulo.

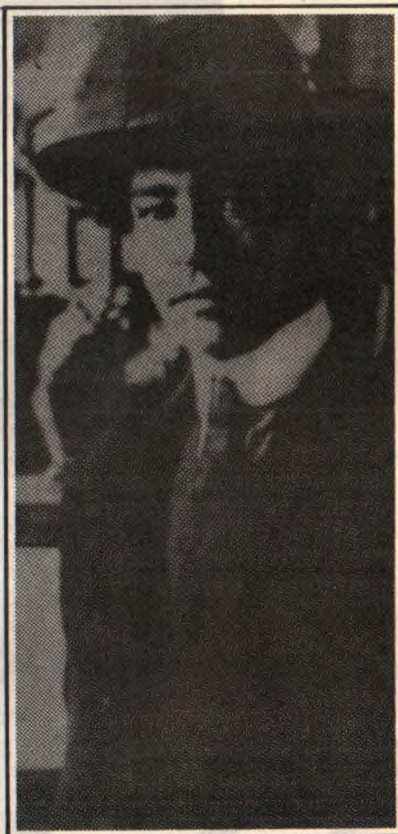
Caracteriza a Espínola la búsqueda y construcción del oficio de escritor, que parece ya seguro en los fragmentos de **Juan, el zorro** publicados en 1968, manejando distintos matices —lirismo, humor, horror— y, sobre todo, capaz de convencer, de hacer creíble cualquier disparatario, cualquier ilusión. Por su obra, por su magisterio, por sus reflexiones teóricas, por su larga vida, este narrador aparece encaramado sobre varias épocas, como una presencia latente en todo el siglo.

Hacia una literatura ciudadana

El tema de la ciudad atrajo a narradores discretos, hasta que explotó luminosamente con Felisberto Hernández y Onetti. Ubicados en las capas medias provincianas y batllistas, José P. Bellán, Horacio Maldonado, Adolfo Montiel Ballesteros, Adolfo Agorio, se aventuraron a reflejar defectos e hipocresías de la burguesía y la ciudad, a analizar psicológicamente tipos ciudadanos. El cuadro social resultante muestra síntomas y consecuencias, pero está lejos de adentrarse con vigor en los sentimientos y la problemática ciudadana.



El entrañable Paco, maestro del relato (escrito y oral).



José Pedro Bellán, narrador y dramaturgo que supo trazar una pintura de época donde la mujer y sus derechos ocupan un lugar central.

Felisberto Hernández (1902-1964).

Se ubica en el final de la generación del 20, como culminación de la misma, abriendo camino a la del 40 o 45. Es uno de los "raros" que deslumbraron a Hispanoamérica con una literatura que no respondía a los cánones tradicionales. Es sin duda, literatura de lo extraño; se maneja con el absurdo y es calificada, incluso, como literatura fantástica. Está determinada por la crisis del realismo y tiene como base la influencia de los movimientos vanguardistas europeos. Es por antonomasia, literatura de elite, que contrastaba violentamente con la poesía algo ingenua de Juana de Ibarborou o con la severa narrativa de Enrique Amorín.

En su obra hay un período dedicado obsesivamente al tema del recuerdo y sus mecanismos ("Por los tiempos de Clemente Colling" de 1942, "El caballo perdido" de 1943 y "Tierras de la memoria" de 1944).

La etapa de culminación va del 47 al final de su vida. Publica "Nadie encendía las lámparas" y "La casa inundada" (1960) y póstumamente se edita otro volumen que recoge obras de esa época, "Las Hortensias". Ha vuelto al cuento o relato. Sus temas siguen recurrentes: la reflexión del ser sobre sí mismo; la cosificación de lo humano, con la contrapartida de la humanización del objeto, la fragmentación del yo.

Todos estos temas teñidos de un humor que le permite dar a las situaciones su contracara ridícula. El erotismo es otro de sus grandes temas, pero la sexualidad invade sólo subrepticiamente el universo literario, a través de formas indirectas (las muñecas en "Hortensias", el balcón del cuento homónimo).

El auge de las clases medias

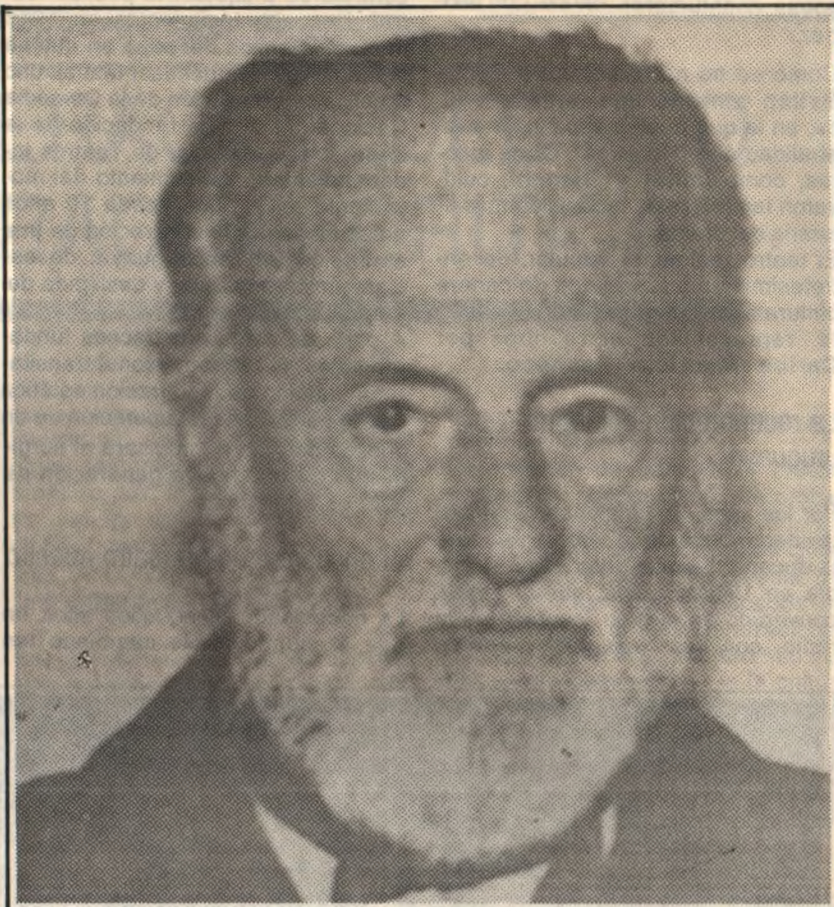
Las virtudes y los éxitos del batllismo hasta el Golpe de Terra, y aún después, acogen al intelectual, promueven la masificación de la cultura y con ello, y el crecimiento del aparato del Estado, se da ingreso y proliferación a las capas medias en el mundo cultural. A menudo los escritores (o las revistas, o los libros en general) se benefician de una especie de mecenazgo estatal.

En general el escritor de la época no sufre agobios económicos severos. El éxito literario es otra cosa; la fama de algunos pocos consagrados les proporciona un público algo más amplio, pero a veces tan amplio que hasta los deja confinados en los textos de lectura escolar. En cambio, otros talentos igualmente promisorios no se vieron igualmente estimulados y conquistarán el reconocimiento con heroicidad y humildad.

En resumen, la intelectualidad y la vida cultural han crecido considerablemente en las primeras décadas; los escritores se han multiplicado; varios se han consagrado pero parece haber pocos con eminencia singular como en la generación del 900. Sin embargo, entre tanta diversidad, se hace necesario separar los poetas famosos y los poetas mayores que no tuvieron reconocimiento fácil.



Felisberto Hernández, pianista de cine mudo, modesto empleado en ocasiones, fue creando un cosmos de originalidad irrepetida que lo convirtieron en uno de los grandes escritores fantásticos de este tiempo.



Juan Cunha: espléndido poeta y sumo artífice verbal, de quien falta conocer aún buena parte de su obra.

No en balde Real de Azúa llama a ésta la generación fundacional. Además de Espínola y junto a él, son de destacar algunos escritores que siguieron produciendo hasta épocas recientes, más especialmente los que surgieron después del Golpe de Terra, que reacomodó la sociedad uruguaya al nuevo orden mundial posterior al crack del 29. Esta época de entreguerras, posterior al balance de nuestro Centenario (1930), removió y profundizó ideologías, haciendo ineludible para muchos la preocupación y la acción social, ya manifiesta en la revista "Teseo" y en la vida y obra de Emilio Frugoni, fundador del Partido Socialista y literato de valía.

Poesía y poetas de estas dos décadas

Juana de Ibarbourou (1895-1979), en cambio, alejada de la actividad político-social, quedó aislada en su primera sensualidad y en la consagración oficial y, por añadidura, continental. **Lenguas de diamante** (1919) la mostró como representante de la poesía femenina, sensual y erótica. Suntuosas imágenes dicen lo cotidiana con brillo pero con sencillez. Por desgracia, los primeros éxitos a menudo impiden apreciar el ahondamiento que hace crecer la subjetividad de esta poesía en su evolución posterior.

Sara de Ibañez (1910-1971) y **Clara Silva** (1905-1976) también hicieron una fulgurante carrera, que correspondió a una poesía auténtica y exigente. Deben sumarse a la poesía femenina de la época, Ester de Cáceres, Luisa Luisi y Concepción Silva Bélinzon.

Carlos Sabat Ercasty (1887-1982) también consagrado, fue adicto a una poesía subjetiva, mística y declamatoria, alimentada por corrientes filosóficas orientales.

Cabe recordar otros nombres de esos años, como Juvenal Ortiz Saralegui, Beltrán Martínez, Pedro Picatto, Alba Roballo, Roberto Ibáñez, Alvaro Figueredo, Uruguay González Poggi, etc.

Tres nombres mayores

Fernando Pereda ha publicado poquísimos poemas en los que puso pasión de perfección y cálida humanidad. Pese a este aislamiento, su influencia se reconoce en poetas más jóvenes.

Juan Cunha (1910-1986), poeta de enorme fecundidad y conocimiento técnico, fue un hombre reservado que se decía a sí mismo cantando su entorno y construyendo hasta el fin de sus días una voz de singular riqueza.

Líber Falco (1906-1955) poeta entrañable de la soledad, el tiempo, la amistad y la vida cotidiana, escribe en tono coloquial, con aparente falta de rigor y dominio formal que no empaña la verdadera poesía de su libro póstumo y definitivo, **Tiempo y tiempo** (1956).

Estos dos últimos poetas son precursores e iniciadores de la nueva poesía uruguaya, verdadera poesía del siglo XX, y figuran entre la producción más significativa de nuestra literatura toda.

El teatro hasta el 40

El teatro de la primera mitad de siglo fue en parte prolongación de la escena rioplantese signada por Florencio Sánchez.

Ernesto Herrera (1869-1917) autor del **León ciego**, fue quizás el creador más vigoroso de la época,

cuyas constumbres criticó con avidez.

Como en su narrativa, **José Pedro Bellán** continúa esta vertiente crítica, en la que puso menos vigor y teatralidad que "Herrerita". Otros autores, como **Imhof y Bianchi**, cultivaron también esta modalidad más literaria del drama.

El teatro realmente popular, de entretenimiento a la vez que de certera pintura social, sigue siendo el sainete, representado entre otros por **Carlos Mauricio Pacheco.**

La recuperación del teatro uruguayo

Por los años 40, funcionaba en Montevideo menos de la tercera parte de la docena de salas teatrales que había en 1917. El cine, que se había convertido en el gran "negocio", y la radio, con sus "episodios", habían contribuído a liquidar el público teatral. Dos acontecimientos en 1947 marcan la salida del pozo en que se había sumido el quehacer teatral: uno de ellos es la creación de la Comedia Nacional; el otro, la fundación de la Federación Uruguaya de Teatros Independientes, nucleamiento del movimiento teatral que desde 10 años antes lucha por la concreción de una expresión teatral uruguaya, de esclarecimiento popular y desligada del empresario comercial.

A partir de estos dos hechos fundamentales, el teatro nacional transitará un camino de maduración estética que le permitirá la recuperación de un público perdido e impulsará el surgimiento de una nueva generación de autores dramáticos.

Al encuentro de un teatro nuestro

La necesidad, en aquellos años en que el mundo había cambiado tan dramáticamente, de buscar nuevos puntos de apoyo que no fueran los modelos tradicionales (Sánchez, Herrera), llevó a los nuevos dramaturgos, en su intento de universalidad, a un desarraigo inicial simbolizado, según Ruben Yáñez, por obras como "El regreso de Ulises" u "Orfeo", de Carlos Denis Molina, "El juego de Ifigenia" de Jacobo Langsner y "Calipso" de Alejandro Peñasco.

El debate se centra en la posibilidad o no del tema nacional. Hacia fines de la década del 50, la asunción colectiva de la real situación del país se traduce en una producción que alcanza por entonces, y en la década siguiente, los puntos más altos en títulos de Carlos Maggi, Mauricio Rosencoff, Jacobo Langsner, Antonio Larreta, Luis Novas Terra, Andrés Castillo, Juan Carlos Patrón, Enrique Guarnero, Jorge Blanco, entre otros.



La Comedia Nacional fue una de las dos vertientes, junto a la del movimiento teatral independiente, que por los mismos años llevaron al teatro uruguayo a momentos de esplendor.

SEPTIMA PARTE

LA GENERACION DEL 45 O "GENERACION CRITICA"

Desde el nombre, esta generación de caracteriza por el cuestionamiento de la realidad Angel Rama ubica su comienzo en el bienio 38-40 y se decide a llamarla "Generación crítica" por considerar que la postura cuestionadora fue su rasgo esencial. Evalúa en ella la existencia de dos promociones, a las que separa la crisis económica nacional de 1955. Esas dos promociones se ubicarán en dos periódos sucesivos: de internacionalismo (1938-1955) y 2) de nacionalismo (1955-1969).

I. LA PRIMERA PROMOCION

El Uruguay post-batllista es un país europeizado. Con una democracia política relativamente estable y con orgullosa tradición civilista, una aparente estabilidad económica y con la cara vuelta hacia el mar, que aporta las influencias culturales, es la excepción en una América Latina conflictiva.

La demolición intelectual

La crisis provocada por el golpe de Estado de 1933 concluye en el 42 con la vuelta a la institucionalidad. Mientras tanto, la Segunda Guerra Mundial (1939-1945) y luego la de Corea (1950-1953) dan aire a la economía uruguaya, que se beneficia de un inicio de industrialización liviana y del desarrollo de una producción de la que se ve necesitada la Europa en guerra. El Estado creado por Batlle y Ordonez prosigue su acción paternalista, redistribuyendo ingresos, de modo que permite la ampliación de las clases medias que constituyen su base. Esta clase media se beneficia de una cultura creada para ella por el Estado.
Pero va a ser de esa misma clase media beneficiada por la cultura oficial, de donde van a salir los críticos que realizarán la tarea de demolición intelectual, mostrando por debajo de aquel aparente florecimiento, de esa arcádica paz, los estigmas de la crisis que van a manifestarse con más claridad después de 1955.

Una generación decepcionada

Considera Rama fecha de iniciación de esta generación la de 1938, año en que la lucha contra la dictadura de Terra manifestó su fracaso, ya que la oposición dejó en pie todas las instituciones dictatoriales. Otras decepciones marcan a la generación naciente: la derrota de la República española; la del Frente Popular francés; el ascenso de los fascismos y el pacto soviético-germano.
La creación de "MARCHA" (1939), semanario independiente, de profundo espíritu crítico, dirigido durante treinta y cinco años por Carlos Quijano e integrado a lo largo de esas décadas por los más destacados representantes de las generaciones del 45 y posteriores, es otro hito que signa a la generación y a la cultura toda del país. Todo el semanario constituía un agudo cuestionamiento a la política oficialista, representada primero por el Partido Colorado y, después del 58, por el Partido Nacional.



Carlos Maggi, una de las voces más ricas y prolíficas de la nueva dramaturgia uruguaya.

El surgimiento de la nueva conciencia

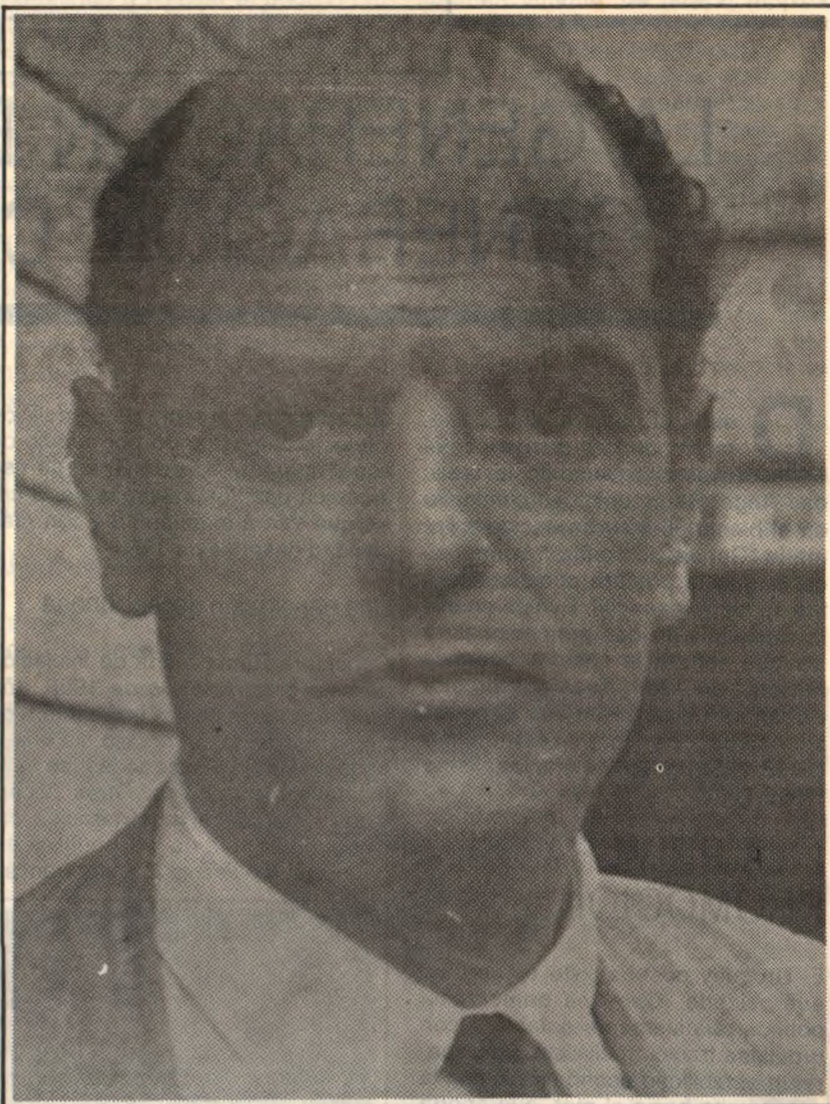
Las características de lo que Rama llama la "nueva Conciencia" son: 1) El cuestionamiento de las formas establecidas y la lucha por su destrucción, a través de la asunción de una conciencia crítica, la que nace más de una desilusión (la de la "Suiza de América") que de una postura filosófica determinada; de ahí la importancia de la experiencia existencial. 2) El rechazo de los valores literarios estatuídos.
3)La inserción en el tiempo, la historia vivida como obsesión; el volver al pasado para interrogarlo y entender el presente.
4) En el plano estilístico, la grisura, el coloquialismo.

Una promoción universalista

Los grandes cambios políticos, sociales y tecnológicos que sufrió la sociedad uruguaya en este período, explican el universalismo que, según Rama, caracterizó a la primera promoción.
El intelectual uruguayo debe "absorber la masa inmensa de la contemporaneidad", dice Rama. Leen más literatura francesa o norteamericana que nacional o latinoamericana; en parte, por una necesidad de sumergirse en la cultura universal buscando llegar a una cultura moderna y verdadera.

Sus integrantes manifiestan una comunidad personal, que se origina en la clase social común y la educación secundaria, y que se expresa en agrupaciones o cenáculos, como el del Café Metro, el del Sorocabana o el del Tupí viejo.





La "generación crítica" produjo, coherentemente, algunos de los críticos mayores de nuestra literatura. Angel Rama los ejemplifica inmejorablemente.

Revistas, editoriales, autores

También las revistas expresaron la comunidad intelectual: "Apex" (1942), "Escritura" (1947-50), "Entregas de la Licorne" (1953-58), "Clinamen" (1947-49), "Asir" (1948-55) y "Número" (1948-55) y (1963-64), en su segunda época.
La lucha por establecer la comunicación con el lector y por crear editoriales es uno de los aportes más importantes de esta generación, que culmina con la existencia de algunas de ellas: "Alfa" (1954), "Aquí, Poesía", "Siete Poetas Hispanoamericanos", "Banda Oriental" y "Arca".
Los integrantes de esta generación, en su primera promoción, son entre otros, Juan Carlos Onetti (1909), Eliseo Salvador Porta (1912), Arturo Ardao (1912), Alfredo Gravina y Lauro Ayestarán (1913), Carlos Real de Azúa y Carlos Denis Molina (1916), Carlos Martínez Moreno, Mario Arregui (1917), Armonía Sommers, Luis Castelli (1919), Mario Benedetti, Idea Vilariño, Julio Da Rosa (1920), Carlos Rama, Antonio Larreta, José Pedro Díaz, Emir Rodriguez Monegal (1921), Carlos Maggi, Amanda Berenguer, Homero Alsina Thevenet, Vivián Trías, Orfila Bardesio (1922), Sarandy Cabrera, Carlos Brandy (1923), Generoso Medina, Ida Vitale, (1924), Humberto Megget, Carlos M. Gutiérrez, María Inés Silva Vila, Angel Rama (1926), Jacobo Langsner (1927).

Algunos de estos nombres podrían ser considerados integrantes de la generación anterior, otros de la posterior: ya se sabe que las fronteras generacionales no son a veces demasiado nítidas.

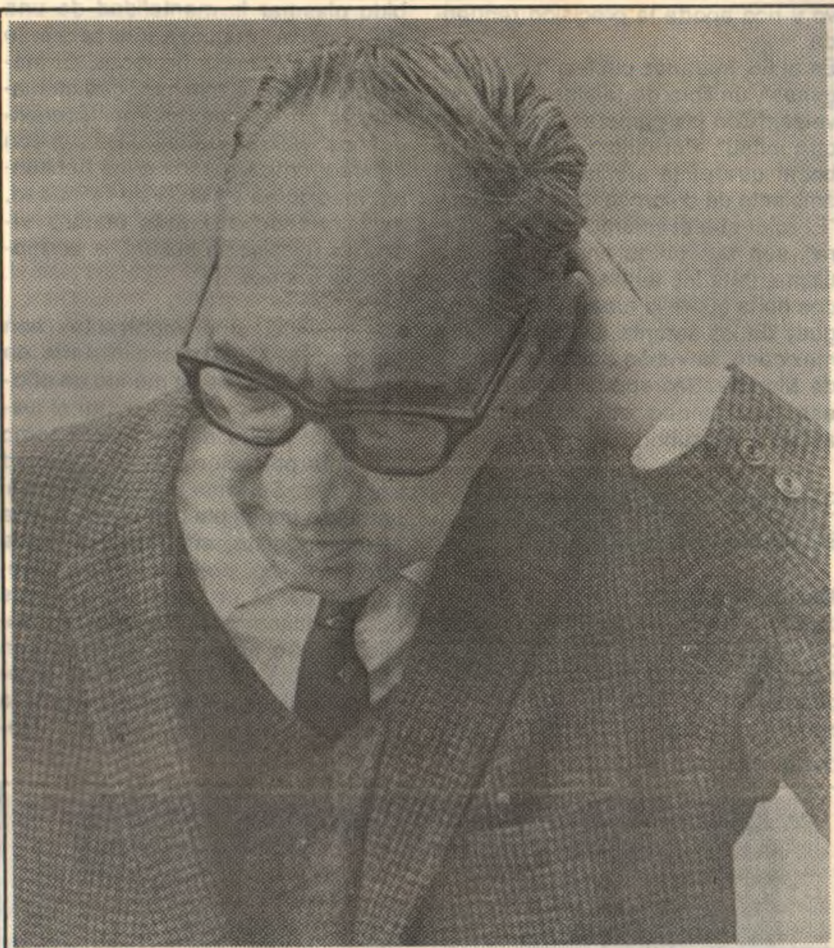
Hacia el descubrimiento de la ciudad

En los '40, momento de penetración de esta primera promoción, había dos tradiciones narrativas en la literatura uruguaya: una referida al campo o al pueblo del Interior; otra, casi virginal, la ciudadana. Entre los que se afilian a la primera, se encuentran los que profundizan en esa realidad donde se instalan y que recrean: Mario Arregui, en sus relatos de "La sed y el agua", "Hombres y caballos" y "La escoba de la bruja"; Julio C. Da Rosa, en "De sol a sol" o "Juan de los Desamparados" y Luis Castelli, autor de un sólo libro de relatos, "Senderos solos". Pero el gran desafío de esta generación es crear una literatura ciudadana, darle voz a esa "Montevideo, madre cruel", que poetizó Líber Falco.

Onetti abre las puertas de una gran literatura urbana

El gran "descubridor" de la ciudad, va a ser **Juan Carlos Onetti**. Se ha expresado tanto a través del cuento como de la novela o la "nouvelle". En la inicial "El pozo", de 1939, que es "cifra de toda su obra posterior" al decir de Rodríguez Monegal, se detiene a contar la historia de un hombre que desde su pieza en la ciudad, se hunde en el mundo de sus sueños y sus recuerdos.





Juan Carlos Onetti, creador de un universo encerrado, asfixiante, donde el amor y la ternura pierden la batalla en una literatura tan desesperanzada como eminente.

"La vida breve" (1950) es una larga novela donde entreteje la historia de Brausen, un hombrecito oscuro que busca escapar de su fracaso, inventándose otra vida, la de Larsen, y soñando a otro hombre, Díaz Grey, en una ciudad también soñada, Santa María. Sueño y realidad se entremezclan borrándose las fronteras entre ambos.

"Los adioses", del 54, da paso a una nueva etapa, donde encontramos "El Astillero", quizás su obra maestra, y "Juntacadáveres", así como los cuentos de "El infierno tan temido". Su hasta ahora última novela "Dejemos hablar al viento" (1979) vuelve al mundo de Santa María, símbolo de las ciudades rioplatenses, que inventa en "La vida breve" y retoma a lo largo de su obra, con personajes que reaparecen de una ficción a otra, al modo de Balzac, o de su reconocido maestro, Faulkner. El personaje más importante de ese mundo recurrente es Larsen, Juntacadáveres, que aparece desde 1941 en "Tierra de nadie" y se convierte en el protagonista de las novelas mayores. Este personaje sintetiza uno de los grandes temas onettianos: la imposibilidad de comunicación, la soledad inevitable del hombre. La literatura de Onetti es pesimista; ve al hombre sumido en la degradación, sin esperanzas, en un mundo donde lo único válido es la ilusión adolescente, el Amor que siempre se vive como pasado e irrecuperable.

Onetti reside en España desde 1973, ha sido distinguido con el premio Cervantes y en presente está considerado uno de los mayores escritores de la lengua.

La obra de Martínez Moreno

Carlos Martínez Moreno (1917-1986). Abogado penalista, crítico y ensayista, Martínez Moreno se convierte en autor de éxito a través de "El Paderón" (1963).

Su narrativa se caracteriza por la constante búsqueda de la interpretación de las conductas y los procesos, que aportan a su obra una racionalidad lindante, a veces, con el enfoque científico; su estilo discursi-

vo y rico aporta la precisión requerida.

En el 66, Martínez publica "Los aborígenes", un libro de relatos, y dos novelas, "Con las primeras luces" y "La otra mitad". Por último, "Tierra en la boca" que pinta admirablemente un ambiente de dolorosa marginalidad, y "El color que el infierno me escondiera", son sus obras finales. En esta última, trata los temas aún inexplorados de la guerrilla tupamara y el Uruguay de los setenta. Desde su exilio mexicano, la visión dolorida y lúcida de Martínez Moreno no abandonó a ese Montevideo que su narrativa ayudó a descubrir.

Benedetti: nuestra literatura encuentra un ancho público

Mario Benedetti (1920) se ha dedicado a todos los géneros, pero su obra más valiosa se encuentra en la narrativa, que lo ha convertido en best-seller. Es posible que ello se deba a su apego a lo cotidiano, a su coloquialismo y también a que ha sabido plasmar la mentalidad de una clase media uruguaya que se siente identificada en sus ficciones. El máximo ejemplo de esa habilidad se manifiesta en los cuentos de "Montevideanos" (1959), donde describe con aguda y crítica mirada a los habitantes mediocres y cursis de la ciudad, descubriendo sus más ocultos vicios, la frustración sexual, la corrupción, el fracaso.

Sus novelas más importantes son "La tregua" (1960), una historia de amor truncada, en un mundo de oficina y jubilación, y "Gracias por el fuego" (1965), que ha sido vista como una interpretación de la sociedad uruguaya. Su tema es la historia del parricidio imposible con el que sueña el protagonista, símbolo quizás de otro parricidio, político éste, y necesario para la creación de un país nuevo. Ultimamente Benedetti ha publicado otra novela, "Primavera con una esquina rota", donde trata el tema del exilio y la árcel, sin lograr la fuerza y la autenticidad de las anteriores.



Mario Benedetti, sin duda el escritor uruguayo más popular, no ya en el ámbito uruguayo, sino hispanoamericano. Dejó su marca en todos los géneros.

Los críticos del 45

Como era natural en una generación caracterizada por su postura cuestionadora y su exigencia de rigor y lucidez, abundaron en esta promoción los críticos de verdadera enjundia, algunos de los cuales alcanzarían luego estatura continental. Entre los más destacados deben mencionarse, en primer lugar, a Angel Rama y Emir Rodríguez Monegal, ya fallecidos, así como a José Pedro Díaz y Mario Benedetti, todos ellos críticos y ensayistas. Uno de los de mayor peso intelectual y que ejerció un verdadero magisterio generacional fue sin duda Carlos Real de Azúa, cuya amplísima formación le permitió abarcar distintas disciplinas, desde la literatura al ensayo histórico-sociológico ("El impulso y su freno", "El patriciado uruguayo", etc.).

La poesía del 45

Humberto Megget (1926-1951). **"Nuevo Sol partido"** es la única obra que dejó este poeta excepcional, muerto en plena juventud. En ella la vertiente surrealista y la poesía inaugurada por Cunha y Falco, dejan paso a una voz personal y auténtica, que conforma un hondo universo poético, lleno de vida, ritmo e imaginación.

Idea Vilariño (1920). Rigurosa, trabajadora y exigente, ha creado a trancos de grandes silencios una obra breve e ineludible. La angustia, la muerte, el tiempo, el amor se expresan en una poesía cada vez más despojada y escueta, en la que el tono coloquial, el ritmo cansino, la sintaxis a veces sinceramente estrangulada, se convierten en cifra que habla de nuestro tiempo y sus acontecimientos.

Mario Benedetti (1920). El mérito poético de **Los Poemas de la oficina** (1956) y de **Poemas del Hoyporhoy** (1961) es haber acercado la poesía a un público amplio, de capas medias, igualmente representado en su narrativa. Esta feliz innovación no agota su fecundidad, que incursiona también en diversos temas personales, sociales y políticos con logros de despareja profundidad.

En la lírica del 45 se destacan otros poetas como Carlos Brandy, Sarandí Cabrera y Denis Molina. En la poesía femenina, Amanda Berenguer e Ida Vitale realizan una obra de indudables calidades, innovadora en muchos aspectos y de segura sabiduría formal.



Poesía a la descubierta, poesía de búsquedas: Amanda Berenguer, una aventura lírica de calidades indeclinables.



Silvia Lago: una narrativa audaz y removedora, apoyada en una indiscutible felicidad en el manejo verbal.

II. LA SEGUNDA PROMOCION DE LA GENERACION CRITICA (1955-1969)

Su marco y sus nombres

Esta segunda promoción empieza a actuar en la vida cultural uruguaya a partir de la quiebra económica de 1955, por lo que se la conoce como "la Promoción de la Crisis". Se encontrará, pues, frente a una realidad más dura que la de la promoción anterior, y asumirá frente a ella la misma posición crítica, con un creciente ajuste de la información y del conocimiento de la realidad nacional. Asumirá como preocupación central la tarea proselitista, al igual que la acción educativa a escala popular.

Un elemento que contribuyó grandemente al auge de la literatura uruguaya fue la Feria del Libro y el Grabado que se realiza anualmente desde 1960 a impulsos de su animadora la poetisa Nancy Bacelo.

Algunos de sus integrantes son: Anderssen Banchero, Ariel Méndez (1925), Jorge Musto (1927), Mario César Fernández (1928), Mercedes Rein, Juan Carlos Somma, Jorge Onetti (1931), Sylvia Lago, Nelson Marra, Jesús Guiral, Alberto Paganini (1932), Hiber Conteris, Alejandro Paternain, Héctor Galmés(1933), Gley Eyherabide (1934), Jorge Sclavo, Claudio Trobo(1936), Fernando Aínsa (1937) y Eduardo Galeano (1940) entre los narradores; Raúl Zaffaroni, Cecilio Peña, Jorge Medina Vidal (1925), Milton Schinca (1926), Gladys Castelvecchi (1927), Walter Ortiz y Ayala (1929), Saúl Ibargoyen, Washington Benavides, (1930), Marosa Di Giorgio, Nancy Bacelo, Circe Maia, Matilde Bianqui, Ruben Yacovsky, Alberto Mediza, Iván Kmaid (1932), Diego Pérez Pinto (1937) y Salvador Puig (1939), entre los poetas. En el teatro, se destacaron Mauricio Rosencof, Híber Conteris, Milton Schinca, Rolando Speranza, V.M.Leites, Juan Carlos Legido, entre otros.

Mas cerca del compromiso y la protesta

Mientras la actitud de los mayores había sido la de un "puritanismo" que los apartaba de la corrupción de la vida política, a la que denunciaban en un intento de corrección desde el exterior, la nueva promoción, en cambio, movida por sucesos nacionales e internacionales (Revolución Cubana, fundamentalmente), va a adoptar posturas más comprometidas, integrándose a organismos profesionales, así como a agrupaciones o partidos políticos. Esto trae como consecuencia, por un lado, un cierto debilitamiento de la crítica y por el otro, una nueva formulación para el problema del arte y la sociedad, que se manifestó en la necesidad de un arte más comprometido, un arte de agitación y protesta. Ello quedó evidenciado muy especialmente desde el crucial año 1969, y fue visible tanto en los adultos (Benedetti y Vilariño) como en los integrantes de esta promoción. A causa de la crisis económica, "el país pasa a ser protagonista de los sucesos, con una urgencia que provoca el desplazamiento de múltiples inquietudes internacionales anteriores, y una atención sostenida y excluyente sobre lo nacional" (Rama). Como consecuencia de todo ello, el público interesado crece rápidamente, buscando explicaciones a los problemas que sufre, y la comunicación con ese público obliga a simplificar algunos mensajes.

En estos años realizan una labor crítica regular Ruben Cotelo y Omar Prego Gadea, así como Jorge Ruffinelli desde las páginas del semanario **Marcha**.

DESDE LA DECADA DEL 60 HASTA EL GOLPE MILITAR

Hacia el fin de la década de los '60, más precisamente en 1969, sitúa Rama la iniciación de una nueva generación literaria, a la que llama "Generación de la acción", ralacionándola con los hechos políticos candentes que vivía en esa época la sociedad uruguaya.

El clima de la Generación de 1969

Galeano hace una descripción de esos años terribles, señalando que ése es "el Uruguay de la hora de la descomposición y la caída", e interpretando que es el sistema, no el país, el que cae derrotado. Luego caracteriza el período a través de algunos datos: el abandono del país, la fuga de capitales, el descenso vertiginoso del salario real, la acción de un gobierno hipócrita y represivo. Y como respuesta, una violencia que comienza a desatarse sin posible contención. En ese clima se hace presente la nueva generación, que va a ser de alguna manera frustrada por el golpe de Estado del 73, que la divide (exilio, insilio, cárcel) o la acalla.

Algunos de sus representantes son Mario Levrero (1939), Cristini Peri Rossi (1941), Teresa Porsenkanski, Julio Nosiglia, en la narrativa; Tatiana Oroño, Cristina Carneiro, Hugo Giovanetti, Hubo Achugar (1944), Jorge Arbeleche (1943), Enrique Fierro (1941), Enrique Estrázulas (1942), Enrique Elissalde, Rolando Faget, Roberto Echavarren (1944) y Rafael Gomensoro (1945); Carlos Manuel Varela, Juan Graña, etc. en teatro.

Es quizás la imaginación, el experimentalismo, lo que signa a buena parte de estos escritores. Algunos colegas mayores (Mercedes Rein, Eyherabide), habían publicado a fines de los 60 algunos libros donde lo original, lo inventivo y aún el absurdo y lo fantástico, daban el tono que será el de la nueva promoción.

En el plano de la crítica, cabe mencionar en estos años la labor de Graciela Mántaras y Wilfredo Penco, entre otros.



El golpe militar del 73 cambia por completo, como es comprensible, los términos en que se daba la actividad cultural y la creación literaria en el país. Aparecerán nuevas condiciones, extraordinariamente dificultosas por cierto, en cuyo marco deberá desenvolverse la vida intelectual uruguaya, en medio de limitaciones y riesgos desconocidos hasta entonces. Pero esta penosa etapa escapa al margen último de tiempo que se ha fijado este trabajo y esta Colección: precisamente aquel año trágico de la quiebra institucional.

NOMINA DE LA COLECCION

PRIMERA SERIE : LAS GRANDES LINEAS DE NUESTRO DESARROLLO HISTORICO.

1. LOS ORIGENES . Hacia la revolución popular artiguista. Elisa Gómez.
2. LA REVOLUCION POPULAR ARTIGUISTA (1811-1820) Cristina Martínez y Carlos Alcoba.
3. EL NACIMIENTO DEL URUGUAY . Las dificultades de su consolidación . (1830-1870) Roger Geymonat y Alejandro Sánchez .
4. EL URUGUAY SE MODERNIZA . La implantación del capitalismo. (1870-1903). Cecilia Revelo y Alberto Correa.
5. BATLLE . El reformismo y sus límites . (1903-1933) Milita Alfaro y Carlos Bal.
6. EL GOLPE DE ESTADO DE TERRA Y LA TRANSICION AL NEOBATLLISMO (1933-1947). Rodolfo Porrini y Alexis Schol.
7. EL NEOBATLLISMO .(1947-1958) Rodolfo Porrini y Alexis Schol .
8. EL DERRUMBE DE LA SUIZA DE AMERICA. El pachequismo y el golpe militar. Milita Alfaro .



BIBLIOGRAFIA

- ***Historia de la literatura urugaya.*** *Carlos Roxlo. Barreiro y Ramos, Montevideo 1916.*
- ***Colección Crónica General del Uruguay***, *(W.Reyes Abadie y A. Vázquez Romero). Banda Oriental, Montevideo.*
- ***Proceso intelectual del Uruguay***. *Alberto Zum Felde. Ed. Claridad. 1941. Buenos Aires.*
- ***Historia sintética de la literatura uruguaya***. *Plan de Carlos Reyles. Alfredo Vila, Editor. Montevideo 1931.*
- ***Un siglo y medio de cultura uruguaya.*** *Universidad de la República, Montevideo, 1958.*
- ***Colección Capítulo Oriental***, *CEDAL.*
- ***Colección Enciclopedia uruguaya.*** *Dirección Angel Rama. Ed. Arca.*
- ***Literatura gauchesca.*** *Cuadernos de Marcha.*
- ***El teatro uruguayo***. *Juan Carlos Legido. Ed. Tauro, Montevideo 1958*
- ***18 Poetas del Uruguay.*** *Romualdo Brughetti. Sociedad Amigos del libro rioplatense. Montevideo. 1937.*
- ***América latina en su literatura***. *Coordinación de César Férnandez Moreno. Unesco. Siglo XXI. 1982.*
- ***Número especial de la Revista Número, dedicado al 900.***
- ***Las máscaras democráticas del modernismo.*** *Angel Rama. Edit. ARCA, Montevideo, 1985.*
- ***Rubén Darío y el modernismo.*** *Angel Rama. Universidad Cetral de Venezuela, Caracas, 1970.*
- ***Poesía y sociedad.*** *Hugo Achugar. Ed. ARCA, Montevideo, 1985.*
- ***Montevideo, en la literatura y en el arte.*** *Carlos Martínez Moreno. Ed. Nuestra tierra. Montevideo. 1971.*
- ***Literatura uruguaya siglo XX.*** *Mario Benedetti. ALfa. Montevideo. 1963*
- ***Narradores de esta América.*** *Emir Rodríguez Monegal. Alfa, Montevideo 1961.*
- ***Literatura uruguaya del medio siglo.*** *Emir Rodríguez Monegal. Alfa, Montevideo. 1966.*
- ***La generación crítica.*** *Angel Rama. Arca. Montevideo. 1972.*

NOMINA DE LA COLECCION

PRIMERA SERIE : LAS GRANDES LINEAS DE NUESTRO DESARROLLO HISTORICO.

1. LOS ORIGENES . Hacia la revolución popular artiguista.Elisa Gómez.
2. LA REVOLUCION POPULAR ARTIGUISTA (1811-1820).Cristina Martínez y Carlos Alcoba.
3. EL NACIMIENTO DEL URUGUAY .Las dificultades de su consolidación . (1830-1870) Roger Geymonat y Alejandro Sánchez .
4. EL URUGUAY SE MODERNIZA .La implantación del capitalismo. (1870-1903). Cecilia Revelo y Alberto Correa.
5. BATLLE . El reformismo y sus límites . (1903-1933) Milita Alfaro y Carlos Bai.
6. EL GOLPE DE ESTADO DE TERRA Y LA TRANSICION AL NEOBATLLISMO .(1903-1947). Rodolfo Porrini y Alexis Schol.
7. EL NEOBATLLISMO .(1947-1958) Rodolfo Porrini y Alexis Schol .
8. EL DERRUMBE DE LA SUIZA DE AMERICA. El pachequismo y el golpe militar .Milita Alfaro .

SEGUNDA SERIE : TEMAS CLAVES PARA LA COMPRENSION DEL URUGUAY.

9. LOS PARTIDOS POLITICOS EN EL SIGLO XIX .Fernardo Aparicio.
10.LOS PARTIDOS TRADICIONALES EN EL SIGLO XX.Antonio Souto y Juan Toni.
11.EL FORTALECIMIENTO CRECIENTE DEL ESTADO URUGUAYO.Ema Zaffaroni y Alfredo Decia.
12. LA POBLACION URUGUAYA . De quiénes provenimos;cómo nos formamos . Andrea Daverio, Roger Geymonat y Alejandro Sánchez.
13. LA IZQUIERDA URUGUAYA. (1era. parte). Fernando Aparicio.
14. LA ECONOMIA NACIONAL . Su evolución histórica. Laura Lecomte,Cristina Rebella y Alba Suárez.
15. CIUDAD Y CAMPO. Las dos caras del Uruguay. Gloria Galván.
16. LAS CAPAS MEDIAS Y LOS SECTORES POPULARES (1era. parte). Yamandú González y Rodolfo Porrini.
17. LAS CAPAS MEDIAS Y LOS SECTORES POPULARES. (2da. Parte). Yamandú González y Rodolfo Porrini .
18. LA CLASE DOMINANTE .Su papel en la vida nacional. Ema Zaffaroni y Alfredo Decia.
19. ¿ES EL URUGUAY UN PAIS VIABLE ? Un siglo y medio de interrogantes y polémicas . Mariela Amejeiras y Leonor Piñeyro .

20. LOS IMPERIALISMOS Y LOS INTERESES EXTRANJEROS. Cómo deformaron al país y lo hicieron dependiente. Osvaldo Firpo y Miguel Benvenuto.
21. LAS IDEAS QUE MODELARON AL PAIS. El pensamiento político, filosófico y religioso entre nosotros. Francisco Bustamante.
22. NUESTRO PAIS REFLEJADO EN SU LITERATURA. Graciela Franco y María Gloria Salbarrey.
23. EL EJERCITO. Su carácter y papel a lo largo de nuestra historia. Selva López.
24. LA IZQUIERDA URUGUAYA (2a. parte). Yamandú González.

Próximo fascículo:
EL EJERCITO. Su carácter y papel a lo largo de nuestra historia.
Selva López.
Aparece el miércoles 2 de diciembre.

SON S.R.L.-PARANA 728 - D.L.228777/87